CAHIERS DU CINEMA 293

SOMMAIRE / REVUE MENSUELLE / OCTOBRE 1978





COMITE DE DIRECTION
Jean-Pierre Beauviala
Serge Daney
Jean Narboni
Serge Toubiana

COMITE DE REDACTION
Alain Bergala
Jean-Claude Biette
Bernard Boland
Pascal Bonitzer
Jean-Louis Comolli
Danièle Dubroux
Jean-Paul Fargier
Thérèse Giraud
Jean-Jacques Henry
Pascal Kané
Serge Le Péron
Jean-Pierre Oudart
Louis Skorecki

SECRETARIAT DE REDACTION
Serge Daney
Serge Toubiana

MAQUETTE
Daniel et Co

MISE EN PAGE
Serge Daney
Jean Narboni

ADMINISTRATION
Clotilde Arnaud

ABONNEMENTS
Patricia Rullier

DOCUMENTATION, PHOTOTHEQUE
Claudine Paquot

PUBLICITÉ
Publicat
17, Bld. Poissonnière 75002
261.51.26

EDITION
Jean Narboni

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION ET GERANT
Jacques Doniol-Valcroze
Les manuscrits ne sont pas rendus.

CAHIERS DU CINEMA - Revue mensuelle éditée par la s.a.r.l. Editions de l'Etoile.
Adresse : 9 passage de la Boule-Blanche (50, rue du Fbg-St-Antoine).
Administration - Abonnements : 343.98.75.
Rédaction : 343.92.20.

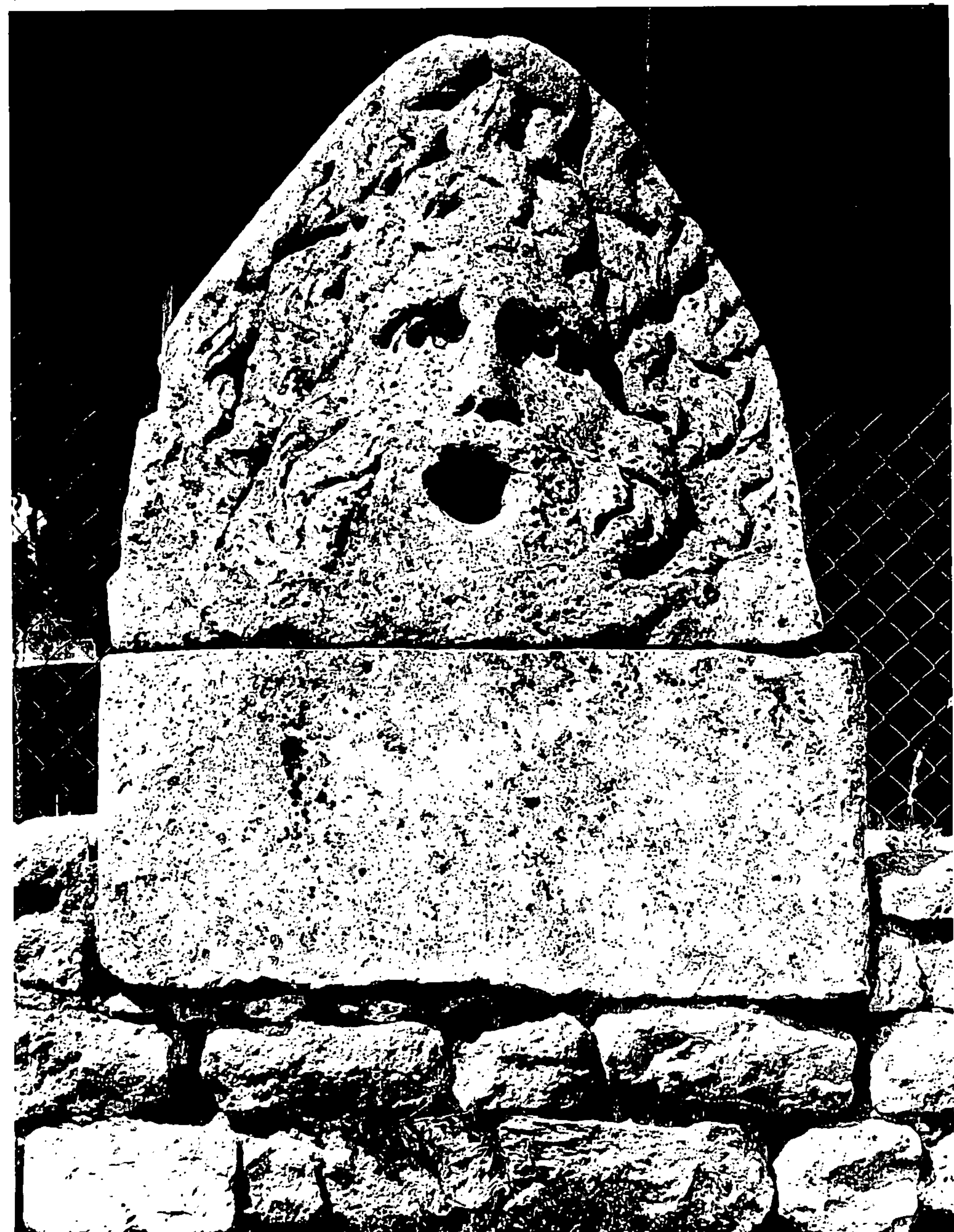
... Et le temps ne dira rien de plus qu'une vérité circonstancielle
Igor Stravinsky

N° 293 **OCTOBRE 1978**

En couverture : Ben Gazzara, Gena Rowlands et John Cassavetes dans **Opening Night**, le dernier film de John Cassavetes (voir ce numéro page 30).

A NOS ABONNÉS

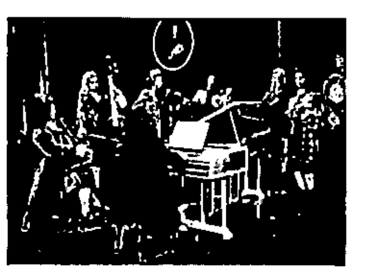
Les abonnés des *Cahiers* se sont sans doute étonné ou inquiété de recevoir le n° 292 (n° simple) avec le prix 23 F. Il s'agit d'une erreur d'impression toute provisoire, ce dont témoigne le présent numéro.



PROGRAMMATION DE L'ÉCOUTE (2)

PAR CLAUDE BAILBLÉ

(voir première partie dans le numéro précédent)



Chronique d'Anna Magdalena Bach (J.-M. Straub)

Autre exemple : dans un orchestre, les instruments aigus (violons) au son menu, sont disposés en grand nombre pour ne pas être masqués par des instruments plus graves qu'eux (cuivres, timbales, etc.) (24)

Cet effet de masque apparaît en pleine lumière quand plusieurs personnes parlent en même temps, puisqu'en effet un son est d'autant plus brouillé que son masque est proche, voisin de lui dans la tessiture. « Chut ! taisez-vous, ne parlez pas tous à la fois »...

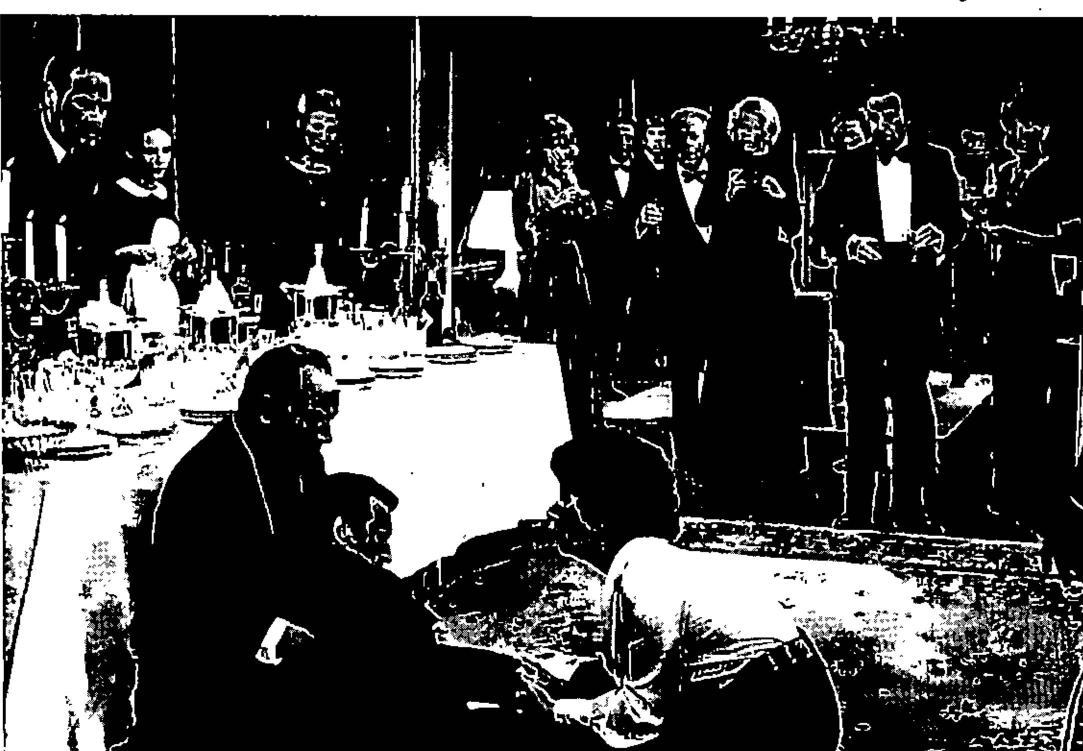
De la même manière, dans une salle trop réverbérante, les toniques, les résonances en excès font masque et gênent l'intelligibilité. A l'extrême, les sons se confondent dans leur succession, se recouvrant les uns les autres, un peu comme lorsqu'on abuse de la pédale *forte* du piano. Le mélange est indé-corticable.

Enfin, connaissant l'importance des sons aigus (harmoniques, consonnes) on peut craindre que le traînage réverbératoire qui sévit surtout dans les basses et le bas médium ne masque encore davantage ces parcelles du sens, d'autant qu'elles sont souvent d'un niveau très faible, minimisées par l'éloignement.

Ceci permet de difficiles cocktail-parties, et d'encore plus difficiles prises de sons.

24.Le compositeur dispose de l'orchestration pour maîtriser cet effet, selon son art. Cf. « Vues nouvelles sur le monde des sons » par F. Winckel. Dunod 1960. Un ouvrage très documenté.

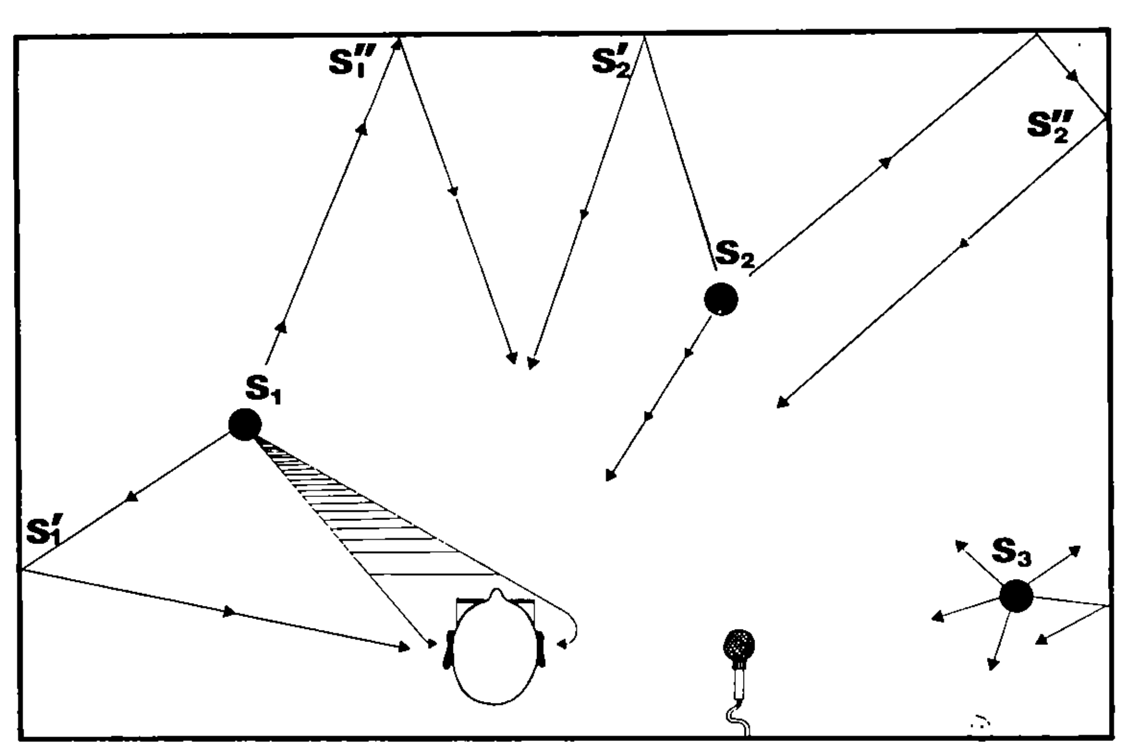
Le Charme discret de la bourgeoisie (Buñuel)



d) Il n'empêche, on s'en accommode.

Malgré la perte d'intelligibilité dans la distance, malgré l'effet de masque d'une ambiance bruyante, ou d'une trop forte réverbération, il est possible de discerner une voix, de l'isoler parmi d'autres, pour ne s'intéresser qu'à elle. On en tend l'oreille, pour mieux écouter.

L'effort d'accommodation (faire la mise en un point de l'espace) constitue la base même de l'écoute (parfois fatigante voire impossible dans certains cas). Parmi les sons afférents, le son désiré est décortiqué, débarrassé du bruit de fond qu'il entoure. Par *l'inhibition latérale,* l'« ambiance » est refoulée, non plus au profit de la tâche scopique, mais de la tâche auscultée; par ce biais, le champ diffus (la réverbération) est largement atténué, puisque les sons venant de côté ne sont pas retenus. Le son ainsi ausculté se trouve dégraissé, tandis que l'espace périphérique, le son *d'ambiance* est rejeté dans un certain flou, despatialisé. On ne peut écouter, en effet, que dans une direction à la fois.



A l'écoute de S 1, S2 est refoulée, mais aussi les sources images du champ diffus S' 1, S'' 1, S'2, S''2 etc.

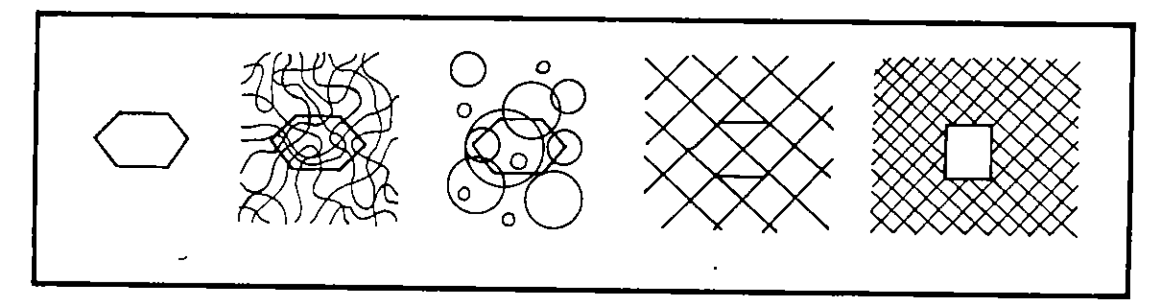
Cependant l'auscultation, le pouvoir séparateur de l'appareil auditif a des limites : la fatigue se fait sentir, surtout si l'on ne pointe ou centre la source entre les deux oreilles (Annulation des Δi, $\Delta \varphi$, Δt). Après l'audition d'un masque de longue durée, le pouvoir de pointage tombe à zéro (par exemple après un quart d'heure auprès d'un marteau piqueur, ou une demi journée d'atelier en usine...). D'autre part, en présence d'une forte perturbation (bruit supérieur de 20 décibels au signal utile) l'intelligibilité reste nulle. Avec un rapport signal/bruit supérieur de un à dix décibels, elle est à nouveau totale. (25)

Autrement dit, l'oreille a un pouvoir séparateur beaucoup plus faible que l'œil. Inversement, et c'est sans doute là sa force, on ne peut pas lui cacher grand chose. Cette distinction opère aussi au cinéma : le cadre de l'image est « franc » (c'est dire qu'il peut dissimuler, choisir) alors que le cadre du son est « flou », omnidirectionnel (c'est dire qu'il ne peut facilement forclore) et cela d'autant plus que le micro, même directionnel, est loin de faire le moindre travail d'auscultation.

25. En certains pays, le hurlement des torturés est recouvert par des tangos, diffusés à tue-tête : à combien les tortionnaires estiment-ils le rapport signal/bruit ?

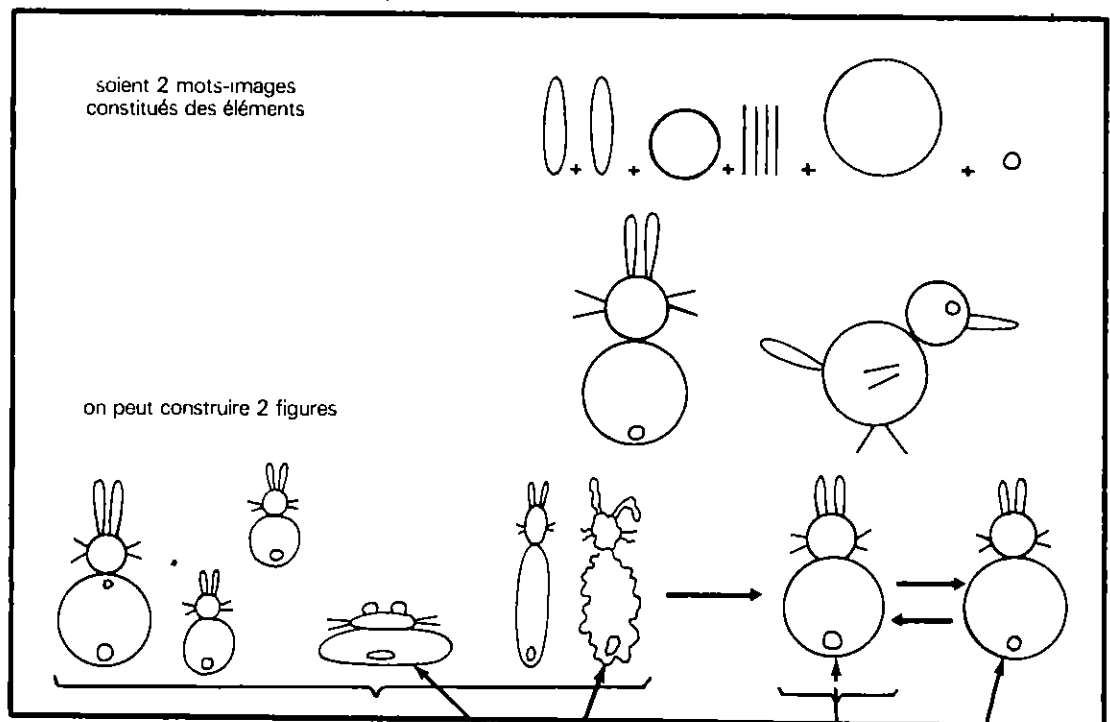
Il s'agit bien d'un problème de reconnaissance des formes, altérées ou partiellement détruites, ce qui met en jeu le pointage de l'écoute, mais aussi les capacités de la mémoire (ses contenus), les rangements (ordre dans les mémoires) et les opérateurs d'accès (sujets à refoulement ?) ainsi que la prévisibilité contextuelle (dans une phrase le mot incompris est reconstitué).

Dans l'impossibilité de donner ici des exemples sonores, j'ai essayé de transposer dans le visuel :



Soit une forme signifiante — elle est masquable dans un bruit — jusqu'à disparition

Ce qui veut dire qu'entre *écouter* et *comprendre*, il y a forcément *reconnaître* (dans la nasse signifiante) soit un saut dans l'appréhension. Cette pulsion auscultante fait frontière avec le Symbolique. Elle fait entendre au même « niveau intérieur », avec la même force, ce vers quoi l'oreille est tendue. Elle établit une constance de l'écouté-compris (passage au concept) alors qu'il y a une variance, un zig-zag de l'ouï : quand par exemple un locuteur tourne la tête, les composantes harmoniques se dispersent, le niveau de masque augmente, et pourtant ce qui est compris est *même*, puisque cela n'appartient plus au monde extérieur, mais au *lexique intérieur*, tiré de « l'Inconscient » par le truchement du plongeon dans la nasse des signifiants.



ce qui est *perçu* déformé ou altéré // est toujours *compris* comme // puisque *soustiré* dans un stock d'images-poids ou d'images mentales (d'après J.-S. Liénard, dans « Les processus de la communication parlée », Masson 1977).

3. REPRÉSENTATION : PERSPECTIVA AURICULA ARTIFICIALIS.

Depuis longtemps les hommes cherchaient à re-produire la matière sonore. Rabelais rêvait de geler les paroles des mourants sur les champs de bataille, pour les faire écouter ensuite. Mais c'est avec l'invention du gramophone que la reproduction sonore a été possible, et avec lui la copie multiple.

Edison enregistre dans la cire molle les premières paroles, changées en vibrations par une aiguille solidaire d'une peau membraneuse, oscillant en sympathie avec l'onde sonore, recueillie par un énorme pavillon. Il suffit alors pour re-produire, de faire avancer le rouleau de cire à la manivelle. A chaque repli et rebond du sillon, l'aiguille s'ébroue et tressaute, communiquant ses oscillations à la dite membrane, affublée de son cornet.



Depuis cette époque, la technologie a peu évolué, du moins dans son principe. Il y a toujours un capteur de vibrations, un « tympan électromécanique » (le microphone), un burin graveur de la pâte, muni d'un chasse-copeaux, enfin un diamant qui lit la gravure, la transforme en électricité, laquelle électricité actionne une membrane d'écouteur ou de haut-parleur. Seulement l'électronique s'est introduite entre les différents maillons de la chaîne. De qualité médiocre, elle est devenue une reproductrice à haute fidélité, reconstituant même un certain relief, grâce à la perspective stéréophonique.

Au cinéma, au lieu de graver dans la cire, on a cherché (dès 1928) à déposer le son sous forme de modulation lumineuse, au bord même de la pellicule. Depuis le début du parlant, le son cinéma n'a cessé de s'améliorer, tant au niveau des micros, du dispositif d'enregistrement, que des hauts-parleurs eux-mêmes, voire de l'acoustique des salles. Pourtant la qualité obtenue (surtout en 16 mm) est très inférieure au disque microsillon.

Au bord même de la pellicule : la modulation lumineuse du son



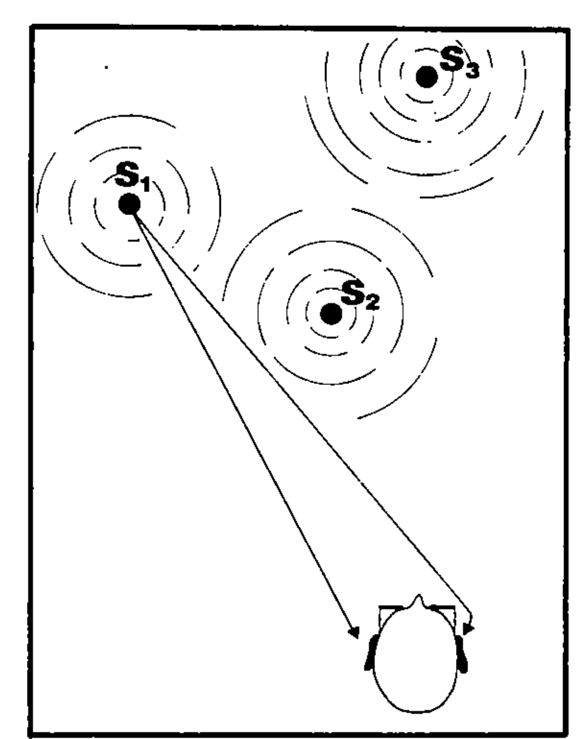
En restant monophonique, le projecteur sonore allait réduire la spatialité des sons à une simple tache (le haut parleur). L'espace courbe et enveloppant étant réduit en un seul point de diffusion, caché derrière l'écran, il fallait créer l'illusion d'un certain espace, en reconstituant surtout de la profondeur, plutôt que de la latéralité, par soumission au cadrage visuel, (à l'écran monoculaire). Simuler de la distance sonore en décolorant les timbres, ou en ajoutant artificiellement de la réverbération : du champ diffus dans le champ direct, en retard croissant avec la profondeur. De la sorte on peut dire que le *champ diffus retardé* constitue les lignes de fuite du tableau sonore (26). J'y reviendrai.

26. Au cinéma, à quoi bon une latéralisation du son (ambiophonie) si l'œil reste rivé au rectangle qui lui fait face ? Le haut-parleur, qui ramène aussi des sons « off », est donc d'emblée derrière l'écran, et sans doute y demeurera-t-il encore quelque temps...

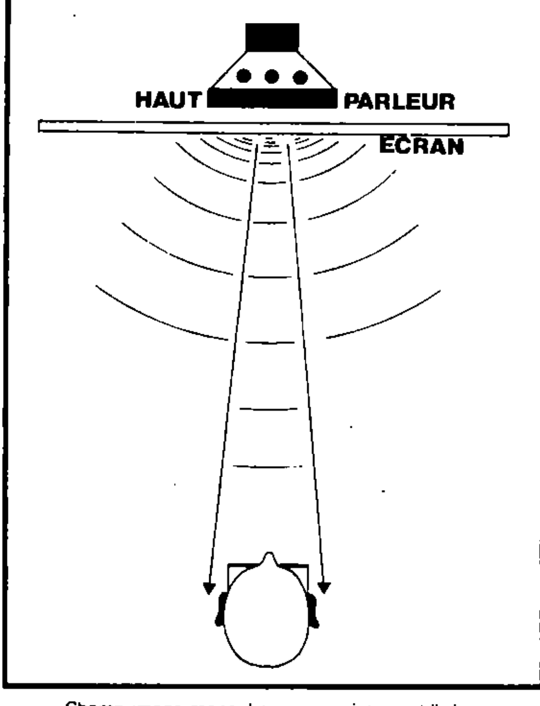
Mais le plus important dans ce dispositif, c'est que le haut-parleur oblige à un pointage sur lui (il est d'emblée la tache auscultée) et donc empêche tout repérage spatial, toute séparation de l'ambiance d'avec la zone d'écoute. Il manque donc la libre spatialité du champ auditif direct.

Pris dans ce défilé électro-acoustique, les sons se font masque les uns aux autres, puisque le tout de l'espace doit se faufiler par ce passage unique. Ne pouvant pratiquer la discrimination spatiale (l'inhibition latérale), l'oreille ne peut démasquer un son d'un autre. D'où la nécessité d'un son travaillé, prédécortiqué, nettoyé, démasqué, qui va suppléer à l'impuissance décorticative devant un haut-parleur. Cela conduit le cinéma commercial, dans l'état actuel des perches et des cannes à son, à faire de la post-synchro en studio silencieux, avec un micro à 30 cm. de la voix, quitte à rajouter de la réverbération délayée pour donner du recul.

Cela a amené aussi les professionnels à un *mixage compensé*, qui tienne compte de l'augmentation importante de l'effet de masque ; c'est ainsi qu'on ajoute avec précaution des sons d'ambiance et des bruits très sages, qui laissent l'écran sonore approcher de l'impression de



Champ direct : auscultation possible



Champ-image-monophonique : pointage obligé

27. Depuis quelques années, on assiste à la sortie de films en son stéréo. Il va sans dire que les micros ne font pas le travail de l'attention, mais qu'ils le rendent possible à l'intérieur de la salle de cinéma elle-même, puisque l'information « spatialité » (Δi, Δphi, Δt) a été enregistrée en plus de l'information « son complexe mixé » (habituelle).

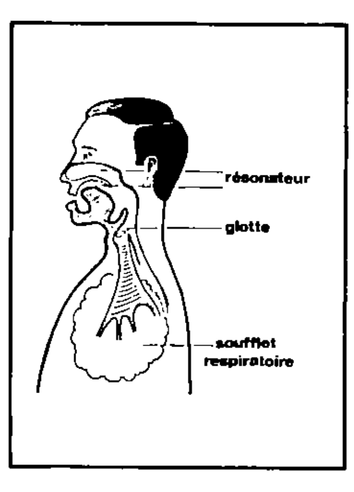
Dès lors, le mixage compensé est moins nécessaire ; la première scène de *Rencontres du troisième type* pourrait être une illustration de ce que j'avance : le vent est très violent, et pourtant on comprend ce que disent les personnages... C'est que l'attention est tendue sur les propos des personnages (montrés à l'écran) alors que le bruit du vent circule en arrière et sur les côtés (comme un son off qui aurait pris son essor dans l'espace). Le fait est qu'on a l'impression que l'image est hétérogène au son, de qualité moindre, ou encore : le son déborde et vient faire du « trop », autour d'une fenêtre bridée : l'écran. Ce qui me fait dire que la voix « off » doit rester une voix « in ». *(In the loudspeaker, of course).* Que serait en effet une voix off qui viendrait du fond de la salle ? Pauvre petit écran...

28. Sauf peut-être le bruit éternel de la mer, qui copule avec le soleil, dans son couchant.

réalité, eu égard à la confiscation par le dispositif, du « cocktail party effect » (27). Ce qui est retiré à l'oreille par la contingence du dispositif technique lui est redonné sur le banc de mixage par une manipulation adéquate, et même dès la prise de son, qui est pensée en fonction de ce résultat. Godard avait-il compris cela en tournant *British Sounds ?* Je crois que c'était plutôt en réaction aux bandes-sons de plus en plus artificielles (trop de morceaux épars réunis sur le même banc de mixage) ou de plus en plus tricheuses (la manipulation visait un peu plus loin qu'à la restauration de l'impression de réalité), qui resserraient l'espace fictionnel sur des individus, à l'américaine, les sons d'ambiance n'étant que des faire-valoir ou des appendices, et non des éléments de la complexité sociale, des éléments-frontière de l'histoire racontée.

Au cinéma, aujourd'hui, où le spectateur se défait de tout effort (il est comme un pur esprit) en superposition de l'instance racontante, du regard de la caméra, il faut encore que le dispositif le défasse de l'exploration spatiale, du travail de la pulsion auscultante (de toute manière impossible en monophonie) pour que la fiction soit pleinement transparente.

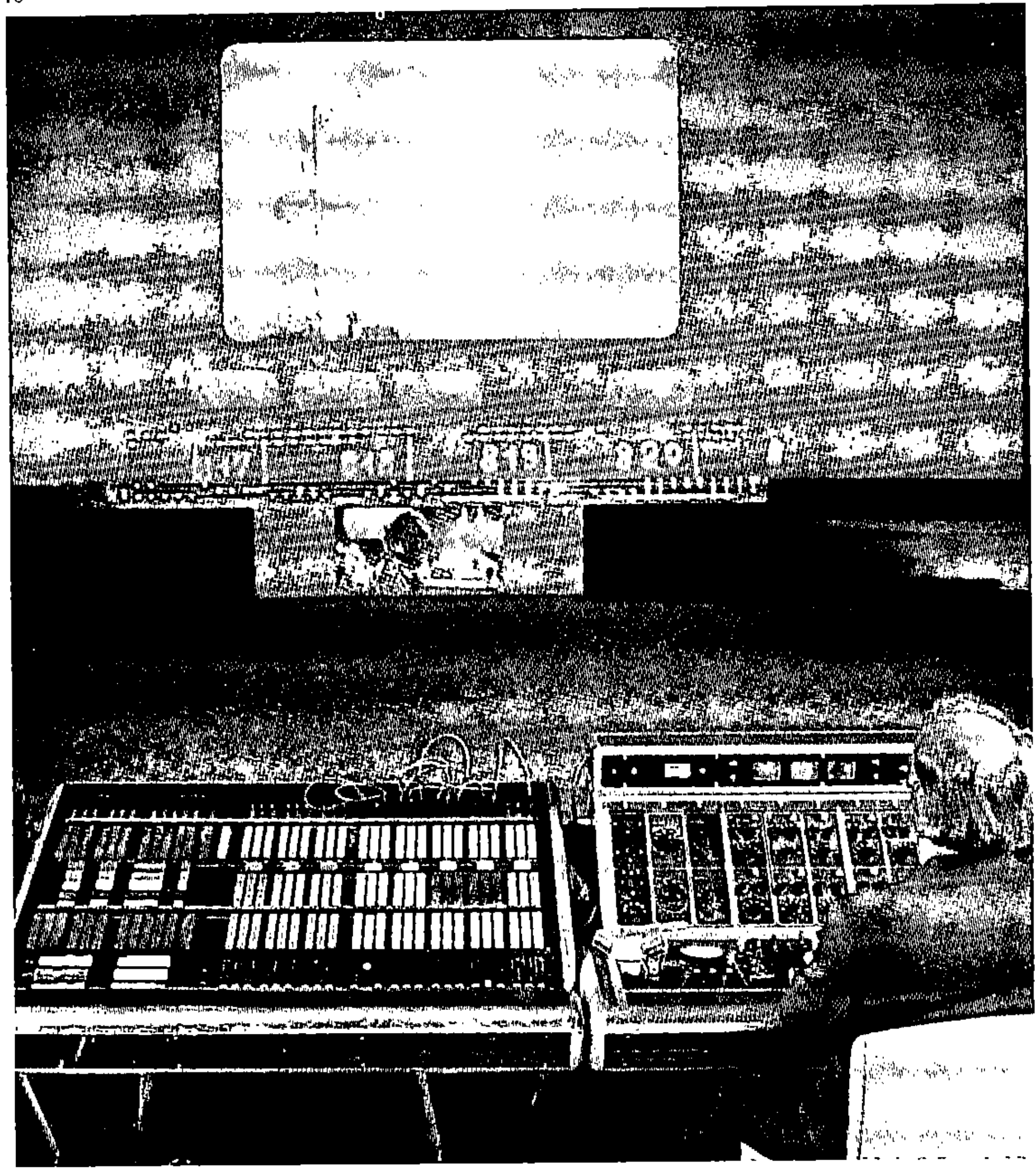
Autrement dit, il lui faut du son tout cuit, pour qu'il soit cru... De la sorte, l'identification primaire à « l'instance écoutante » fonctionne, puisque le son lui arrive, nettoyé de ses scories, àsaute-mouton jusqu'au rebord de l'inconscient; gourmand de cette friandise hallucinatoire, il entre ainsi dans la scène elle-même, comme s'il était directement *ouïsseur* de ce qu'il entend.



4. RÉVERSIBILITÉ DE L'ÉCOUTE : LA VOIX

« Ecouter quelqu'un, c'est l'inviter à l'incessant voyage qui le fait sortir de lui-même pour se loger dans ce qu'il croit être pour l'autre (son savoir) avant de le faire revenir en lui-même, pour se loger à nouveau dans le lieu d'où il parle, irréductible source de son savoir ». Denis Vasse, op. cité p. 200.

Le monde des bruits n'a pas de soleil, comme celui des images. Il n'y a pas de fait sonore de très haute puissance qui éclairerait le silence, tel un bruit blanc éblouissant (28). Pas de chute crépusculaire, de noir compact où l'ordre cosmique vient aveugler la poussée scopique, en proie dès lors aux fantasmagories qui précèdent le retour de la clarté solaire. Dans le silence, comme dans le noir, l'énergie vocale s'origine d'un sujet : soufflet respiratoire segmenté par le sphincter trachéal. Le cri traduit une présence, tandis que l'aurore nous renvoie à un rythme sidéral, à la reprise de la puissance scopique.



Jean Nény au pupitre de mixage de *Rencontres du troisième type* - on voit les chenilles lumineuses de prélecture-son et le petit écran de prelecture image.

La voix traverse donc l'obscurité, et pareillement les cloisons et les murs, bien qu'elle se perde à petite distance (29). Exposante au champ de l'Autre, elle tend à exprimer la pensée : elle *rend* l'âme, et souvent malgré elle. « *Il y a toujours au niveau du langage quelque chose qui est au delà de la conscience, et c'est là que peut se situer la fonction du désir* » (J.L.). Ce savoir qui ne se sait pas fait les délices de la connotation, mais surtout il fend le masque du mot à mot, emporté par la jouissance. L'intention, qui croyait s'y cacher, transpire. « *L'inconscient, c'est que l'être en parlant jouisse et,* j'ajoute, *ne veuille rien en savoir de plus* – j'ajoute que cela veut dire – *ne rien savoir du tout* » (30)

29. Ce n'est plus tout à fait vrai avec le haut-parleur, qui porte la voix à grande distance. Et plus loin encore que la sonorisation, la téléphonie sans fil, l'entrée dans la sphère privée de la radio, aujourd'hui « monothéiste », sinon monopoliste.

30. « Encore », ibidem, p. 95.

Lorsqu'un affect survient, la sonorité est bouleversée : voix haute ou basse, aigre ou acide, soupir. Une modulation en change la hauteur, un éclat en modifie la force, une émotion le débit. De fait, la plupart du temps, les paroles ne signifient pas par elles-mêmes, mais par le ton dont on les dit. Souvent en redisant les mêmes paroles on ne rend pas le même sens. C'est que l'être parlant habite le langage et, connaissant sa demeure, il en joue en retour, à moins de rencontrer le lapsus. Le rapport entre *l'énonciation* (vitesse d'élocution, accents, inflexions, rétentions...) et *l'énoncé* (mots, phrases, idées) décrit en permanence une *posture* qui peut être évolutive.

En accordant l'énonciation à l'énoncé, le Sujet rapporte, voisée, une authenticité. En introduisant une *distance* entre sa voix et ce qu'elle est censée (sensée) dire, le Sujet joue son rôle

de détourner le sens premier de l'énoncé : ironie, feinte, affectation... Ce détournement est donné à entendre comme décalage, comme jeu d'acteur.

En quoi la voix peut faire semblant; ce faisant elle accepte sa chute de n'être qu'une profération, une exposante dans l'exposition, un filet où se faire prendre (31)... Reste que la parole est surtout une adresse à l'autre : née de l'articulation du souvenir à la promesse, elle soutient la demande, fait dépendre le besoin de l'objet restaurateur, du désir de l'Autre.

31. D'où la nécessité de recourir à des expressions comme : « je te donne ma parole d'honneur », pour repousser le doute, sans y parvenir tout à fait.

Peut-on dire que la durée même de l'énonciation donne une épaisseur au présent ? Que l'attente de ce qui fait sens porte arrêt à la dérive du désir ? L'acte d'ouïr, comme celui de parler, s'enracine dans une durée : si l'on peut faire un instantané d'une image mouvante (une photo) c'est que la lecture en est immédiate ; que lirait-on d'un phonème saisi dans une phrase ? Plus encore, la parole introduit au différé, dans la dimension du *déjà* ou du *plus tard* : elle constitue le monde de la pensée, dupe-lication du monde réel.

Le temps se présente comme un vaste panoramique, où la pensée se projette, plus ou moins reliée au présent en présence. Il n'est que d'observer l'usage des modes et des temps dans la langue : diverses durées s'y trouvent représentées ; elles se profilent en résultat sur un plan d'interception (la date) d'où l'on vise, à quelque distance que ce soit du présent de l'énonciation (d'où l'on parle) (32).

32. Cf. l'ouvrage de G. Guillaume : « Temps et Verbe » 1929. Ed. Honoré Champion 1970.

S'il y a un temps historique, où les événements du monde extérieur constituent un ordre temporel, (durée, succession, simultanéité), il en existe un autre, sujet à contraction ou allongement, le *temps mental*, où s'incarne le déroulement des choses, en accord avec l'état affectif : compromis qui rend compte du manque présent, de la plénitude passée, du plaisir à venir. Typiquement : la temporalité filmique.

A se projeter ainsi en arrière ou en avant du temps présent, le Sujet s'introduit dans le registre du *Souci*. La préoccupation, élastique, perpétue le vertige du *maintenant*, l'impossibilité d'être-là. En ce corridor glacial, l'élaboration du futur et la projection de la mort sont la même opération, bien que la première se cache derrière la seconde. *« Nous ne mourrons pas d'un coup, nous sommes dans la poussée »* (33). C'est vrai que dans cette mort irreprésentable, le savoir trouve son maître, sa butée absolue.

33. Jean-Louis Schefer, in « L'invention du corps chrétien » p. 52. Ed. Galilée.

Refouler cette idée et vivre cependant le *maintenant pour...* une dépense psychique. Ainsi, la musique : se laisser flotter sur la crête de la vague sonore, qui ordonne un nouveau rapport entre l'homme et le temps. Ainsi le cinéma : se laisser emparer par la fiction, et oublier la finitude; tirer le présent de son Néant, pour en emplir la vacuole (34).

34. Hors du temps mort, un temps spéculaire... la fiction cinéma, mue par une démangeaison prédicative, pousse devant elle une tension qui se consomme dans la consécution-conséquence, jusqu'au dénouement qui la clôt.

5. PARLER, DIRE ; L'AUTRE SCHIZE

Le Sujet est cet être parlant qui se re-père à son oreille, miroir des signifiants, qu'ils soient proférés (écoute en conduction osseuse) ou entendus (conduction aérienne). L'oreille est ce point de bascule où s'échangent les mots, le réel et ses symboles. Le signifiant déborde de l'ouïe et vient faire sens, à la croisée du symbolique et de l'imaginaire. « Qu'est-ce que c'est ? C'est une horloge ».

« Un « est » se donne, là où le mot se brise »

« Se briser veut dire ici : le mot proféré retourne dans le sans bruit, là depuis où il est accordé : dans le recueil où sonne la paix du silence-recueil qui, en tant que Dite, met en chemin vers leur proximité les Contrées du Cadre du monde » (35).

35. Heidegger : « Cheminement vers la parole » p. 202, Gallimard.

La parole est parlante. D'où tient-elle son parler ? Qu'elle rapporte, entre-tient et enrichit le vis-à-vis les unes pour les autres des réalités nommées par ce que le corps de la langue retient en lui. *« Nous avons la possibilité de parler, dans la mesure où prenant mesure sur la parole, nous lui répondons »*. (Heidegger)

J'ai le mot sur le bout de la langue. C'est que le mot se tient en proximité du réel, sans s'y confondre, n'étant que sonorité appropriée, pour être dépensée.

Dire : représenter le monde dans une *éclaircie* (il y a une fulguration inattendue, une productivité soudaine de la parole) qui est du même coup un *abritement* (un savoir nouveau se retient, en butée sur lui-même).

Parler : la voix manifeste la *présence* et le *savoir* pris l'un dans l'autre. Oublieuse d'elle-même, de cette faille qui articule le dit au non dicible, la voix peut se prendre pour le Sujet lui-même. Ainsi livré à la toute-puissance des mots, un homme devient fou à délier ; la folie se donne alors comme savoir accompli, savoir (totalitaire) qui se perd en lui-même, au cœur de la *raison* (qui a raison ?). Il ne reste qu'un discours multiple et général, dont la fonction est sans doute d'obturer toute rencontre, de profuser le bruit lointain du père, et d'éviter le silence où se recueille la présence. Miroir d'homme que ce savant appareil ? Sans doute. Il parle beaucoup, c'est-à-dire de son impossible présence. Lui ?... il s'écoute parler... et Elle ?... se regarde se voir. Miroirs inquiets.

Comment comprendre le registre de la pulsion *invocante/auscultante ?* La parole s'est fait connaître : le mot dit découpe, avec lui je tranche derechef. Entre deux, se tient la place du Sujet, vacillant de l'écoute à la parole, en cette brusque asymptote toujours prête à renvoi. « Je vous écoute/Je vous dis ».

Se déplaçant, le son pulse une sphère grandissante qui s'abîmerait en pure perte dans l'atmosphère, si elle ne rencontrait l'oreille, où elle subit l'emphase de la *connaissance,* qui n'est pas rien. La connaissance amène les sons qui n'en peuvent mais à franchir la barre du sens, par l'étroit passage du signifiant. L'entièreté du monde se trouve contractée en cette instance qui se fait contempler : le savoir. Symboliquement, donc, les mots contiennent le monde, et je crois être le dépositaire de ce que je sais ; mais, en même temps, les mots n'en finissent pas de recouvrir le réel, sans limites. Plus encore, je ne suis qu'un diseur, qui combine lentement les idées et les mots, ça ne cogite pas vite.

De là, le fantasme d'un Etre Absolu, omniscient, qui disposerait instantanément de la totalité de son savoir, silencieusement, hors d'une pensée freinée par sa lenteur. Un être qui n'aurait pas comme nous, des zones d'ombre inexplorables, qui serait le soleil de la connaissance.

« L'Autre, l'Autre comme lieu de la Vérité, est la seule place quoique irréductible que nous pouvons donner au terme de l'être divin, de Dieu, pour l'appeler par son Nom. Dieu est proprement le lieu, où, si vous m'en permettez l'expression, se produit le dieu, le dieur, le dire... Et aussi longtemps que se dira quelque chose, l'hypothèse Dieu sera là » (36).

36. « Encore », p. 44.

Le désir de puissance (de Lumière ?) est donc transféré sur le Sujet Supposé Savoir. « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu... Et le Verbe s'est fait chair, et il a habité parmi nous... » Qu'est-ce à dire ? Sinon qu'à l'origine, l'Autre nous parle pour que nous lui répondions, que nous nous approprions ses lumières. L'évangéliste ne trouve d'autre fondement au Verbe, que Dieu lui-même, qui viendrait réparer le déficit subi lors de l'entrée dans la Langue (37) : le fading de l'identification imaginaire au phallus.

37. Un autre mythe rend compte de la perte originelle ; celui des « premiers parents » commettant le péché de la connaissance. Ils voulaient savoir ; ils connurent donc la douleur.

« L'abîme a jeté son cri, la profondeur a levé ses deux mains » (Cantique d'Habacuc).

Il y a donc un point où la connaissance est démise, quand l'Etre fait retour dans l'émotion pré-verbale. Que reste-t-il du savoir lorsque surgit la Joie ou la Douleur ? Il n'y a en effet plus rien à dire, puisqu'il n'y a plus rien à (se) demander. Parole inutile, quand s'ouvre l'antre primordial : le savoir se dissout devant la présence aimante.

Au cinéma, le spectateur vient se superposer à l'instance racontante ; omniprésence de la caméra, qui prévoit ; ubiquité de l'écoute, qui entend tout sans se montrer, micro secret caché dans la cloison de la fiction ; omniscience du narrateur. Voilà le spectateur aux cieux, presque l'égal de Dieu. Préférez-vous le Paradis dans l'au-delà de cette vallée de larmes, en un seul coup ? Ou alors une heure et demie de Paradis – Télévision, après le travail, jour après jour, tout en restant athée ? Vous avez encore le choix (...).

Il faut évidemment barrer de la fiction toute parole qui viendrait s'adresser au spectateur comme tel : adresse directe des personnages-voix « off » d'un narrateur un peu trop savant, qui rendrait le spectateur à son ignorance, et pis encore à son fauteuil. (A suivre).

C.B.

ENTRETIEN AVEC DOUGLAS SIRK

PAR JEAN-CLAUDE BIETTE ET DOMINIQUE RABOURDIN

Le festival de Locarno devait nous donner, du moins nous l'espérions, l'occasion de rencontrer longuement Douglas Sirk, à qui un hommage était rendu, et d'avoir avec lui un long entretien. En fait, nous étions venus essentiellement pour Sirk, séparément, mais au bout de quelques jours il nous a semblé plus simple de faire l'entretien ensemble, et de le publier simultanément dans les Cahiers *et dans* Cinéma .

Nous ne voulions ni l'un ni l'autre le rendre « historique » : le livre de Jon Halliday – qui est une série de longues discussions entre Sirk et l'auteur, répond fort bien à toutes les questions de cet ordre. Nous prenions le risque, en rencontrant séparément Sirk, de lui demander assez souvent les mêmes choses, et lui-même n'aurait sans doute pas eu le temps de nous rencontrer tous deux aussi longuement que nous l'espérions.

Nous avons donc réalisé cette interview à la fin du festival. Sirk avait pu revoir des films qu'il n'avait pas vus, parfois, depuis plus de 40 ans, ou même jamais vu en dehors de sa table de montage, comme Accord final. *Il était donc plus disposé à en parler., Par contre, son emploi du temps lors de ces dernières journées ne nous a pas permis d'aller jusqu'au bout de nos questions, jusqu'aux derniers films de sa période américaine. Mais Sirk nous a promis, par écrit, des réponses détaillées que nous publierons prochainement.*
J.-C. B. *(Cahiers du Cinéma),* D.R. *(Cinéma 78).*

Question. *Quand vous avez fait vos premiers courts métrages et les premiers longs métrages ensuite à la U.F.A., vous rappelez-vous comment vous voyiez alors le cinéma ?*

Douglas Sirk. Mon premier film à la U.F.A. était *Le Malade imaginaire* de Molière, en allemand naturellement; on appelait ça *film court,* et ça durait quarante-cinq minutes. La U.F.A. vendait ces films en même temps que d'autres films qui ne faisaient pas une pleine longueur. J'en ai fait trois, mais le premier, c'était *Le Malade imaginaire.* Apparemment les copies en ont été perdues et Monsieur Patalas, du Film Forum de Munich, a essayé d'en retrouver : il a retrouvé en Russie deux de mes films courts – étrange que ce soit là ! – il a réussi à rapporter à Munich deux copies de ces films courts, mais *Le Malade imaginaire* est perdu pour de bon. Mais j'en ai parlé parce que c'est vraiment amusant que le tout premier film de ma carrière soit adapté d'une pièce française, *Le Malade imaginaire* (1), et mon dernier film – projet, devrais-je dire, puisque je n'ai jamais réussi à le faire alors qu'il était prêt à être tourné – était un film à tourner à Paris sur la vie du peintre Utrillo et de sa mère, Madame Valadon, une peintresse très importante aussi. C'est étrange que ma carrière ait été encadrée par deux histoires françaises... Mais vous me demandiez ?...

Question. *...Quelle impression vous aviez alors du cinéma, vous qui veniez du théâtre ?*

Sirk. Vous savez, j'ai vu des films toute ma vie, naturellement, et ma première rencontre avec le cinéma a été une rencontre très courte mais technique, qui m'a permis d'apprendre; il fallait que je connaisse les films d'un point de vue technique, parce qu'en une occasion plus éloignée j'ai travaillé comme décorateur à la U.F.A. Je n'avais pas du tout l'intention de faire des films, mais simplement de gagner de l'argent. J'étais intéressé par le « medium film », mais en travaillant comme décorateur à la U.F.A. – il y avait six ou sept décorateurs qui travaillaient en même temps à la U.F.A. –, je me formais l'opinion qu'un film était une chose entièrement différente du théâtre. C'est le point que je tiens à préciser. Vous savez, j'ai compris que le théâtre est un moyen d'expression beaucoup plus stylisé. Vous pouvez avoir des décors peints, en blocs, vous pouvez aussi jouer sur un plateau complètement nu, comme Shakespeare l'a fait, vous le savez. Vous devez vous écarter du naturalisme, au théâtre. C'est stylisé dans la manière de jouer, c'est stylisé dans les textes que vous jouez, très souvent ce sont des vers et les vers ne sont pas faits pour le cinéma. C'est tout cela que j'ai commencé à comprendre plus ou moins; cela m'a donné des bases solides pour mes projets ultérieurs de films. Bien que je ne pensais pas du tout à l'époque réaliser des films : j'avais pas mal de succès et j'étais très occupé à monter des pièces. J'ai monté dans ma vie près d'une centaine de pièces. Et lentement, en regardant bien les films, pas simplement pour le plaisir d'aller au cinéma, j'ai essayé de découvrir ce que c'était que la technique des

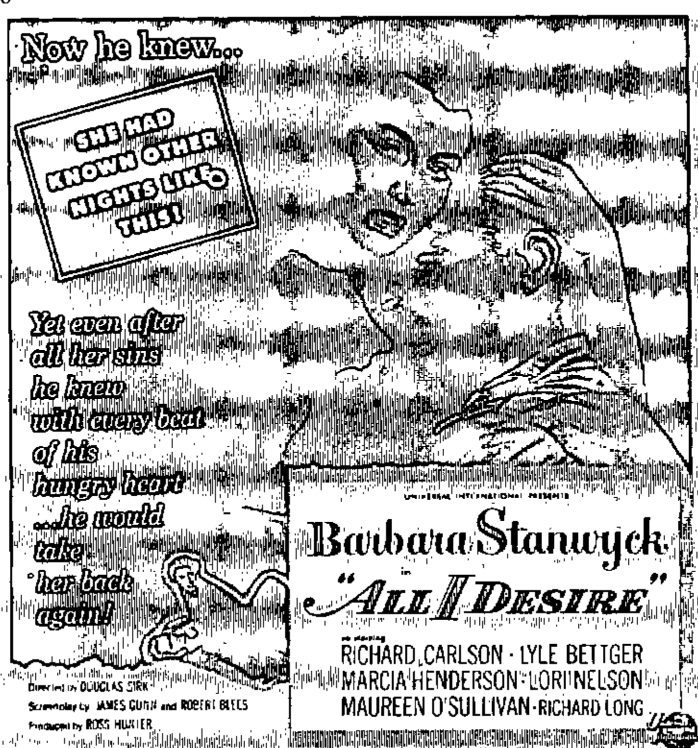


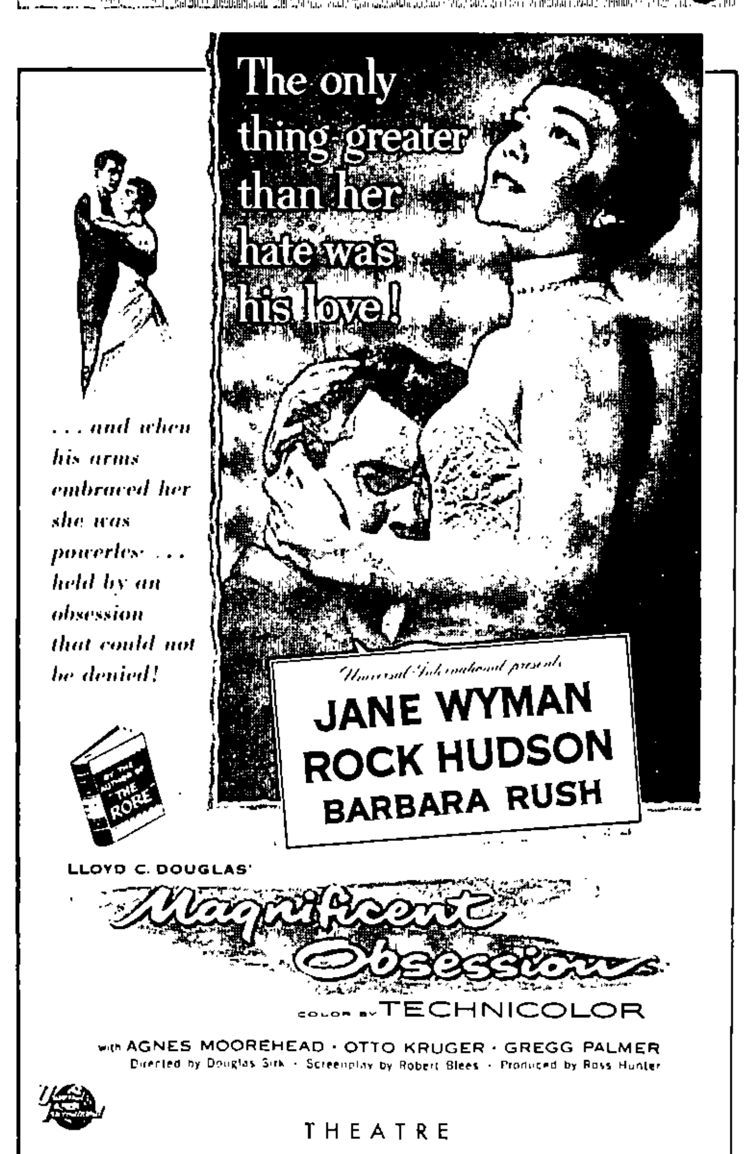
Tournage de *Concert à la Cour* (au centre, avec les lunettes noires, Detlef Sierck)

Tournage de *Captain Lightfoot (Capitaine Mystère)*

Gloria Talbot, William Reynolds et Jane Wyman dans *All That Heaven Allows.*

Photos : Dominique Rabourdin


Now he knew...
SHE HAD KNOWN OTHER NIGHTS LIKE THIS!
Yet even after all her sins he knew with every beat of his hungry heart ...he would take her back again!
Barbara Stanwyck
"ALL I DESIRE"
RICHARD CARLSON · LYLE BETTGER
MARCIA HENDERSON · LORI NELSON
MAUREEN O'SULLIVAN · RICHARD LONG


The only thing greater than her hate was his love!
... and when his arms embraced her she was powerless ... held by an obsession that could not be denied!
JANE WYMAN
ROCK HUDSON
BARBARA RUSH
LLOYD C. DOUGLAS'
Magnificent Obsession
COLOR BY TECHNICOLOR
with AGNES MOOREHEAD · OTTO KRUGER · GREGG PALMER
Directed by Douglas Sirk · Screenplay by Robert Blees · Produced by Ross Hunter
THEATRE
MAT No. 305


Trapped by the Fury of the Flood!
A CONDEMNED GIRL AND THE FOUR WHOSE GUILT HAD BRANDED HER!
Only a Sister of Mercy can save her from the hangman's noose — but she must challenge her vows to do it!
UNIVERSAL INTERNATIONAL presents
Claudette COLBERT Ann BLYTH
"THUNDER ON THE HILL"
with ROBERT DOUGLAS · ANNE CRAWFORD · PHILIP FRIEND · GLADYS COOPER · MICHAEL PATE · JOHN ABBOTT
Screenplay by OSCAR SAUL and ANDREW SOLT · Directed by DOUGLAS SIRK · Produced by MICHEL KRAIKE
THEATRE
MAT No. 303


This woman in his arms was now the wife of the man he called his best friend!
The story of a decent love that fought to live against the vice and immorality of an oil baron's wastrel family!
Written on the WIND
TECHNICOLOR
A Universal-International Picture starring

films. Ainsi que je l'ai dit, il y a quelques années, ici à Locarno – je crois que vous n'étiez pas là –, il y a eu un moment précis et j'aimerais dire... – comment le formuler? ... j'ai compris vraiment ce qu'est réellement un film en voyant un film de Lubitsch qui s'appelle *The Marriage Circle* (2). J'ai vu ce film huit ou neuf fois, aussi longtemps qu'il passait dans ce cinéma-là, parce que j'ai compris qu'il y avait une nouvelle manière de conduire une comédie, qui, en Allemagne, n'était pas utilisée ni même connue. J'aimerais appeler cela *avoir une main légère* pour la comédie. Les Allemands, à cette époque du moins, avaient la main plutôt lourde, ce qui est peut-être très bien, dans une certaine mesure, pour le théâtre, mais certainement pas pour les films. La même légèreté dans la comédie, je l'ai trouvée dans les films américains. Comme vous savez, Lubitsch tournait aussi aux U.S.A. La première fois de ma vie que j'ai entendu le mot américain pour dire *films*, c'était *movies, motion pictures,* ce qui veut dire mouvement, « moving emotions », « moving pictures »... Le mouvement était tout dans leurs films, et je pense que ça c'est... ça a du être une révélation. Tout mon travail a été basé là-dessus. La technique des mouvements d'appareil et les choses de ce genre... D'abord, bien sûr, pour mes premiers films, je n'étais pas techniquement aussi expérimenté que je le fus plus tard. Mais en revoyant maintenant quelques-uns de mes premiers films, je comprends le progrès graduel que j'ai fait dans cette direction : avoir la maîtrise de la caméra, c'est une chose très importante pour un cinéaste. Par exemple, vous voyez *Hofkonzert*. C'est déjà très achevé. C'est l'un de mes tout premiers films. Après cinq ou six films que j'ai faits avant et qui ne sont pas aussi achevés dans le maniement de la caméra et des gens. Il y a un flux constant, un mouvement constant : la caméra suit toujours les gens ou les gens suivent la caméra, et la caméra et les gens vivent. Je l'ai dit en ces termes à Halliday (3) : je fais toujours confiance à ma caméra comme à un autre ego, vous voyez, un autre alter ego, un autre moi-même. La caméra doit devenir votre jumeau, un jumeau avec de bien meilleurs yeux. Evidemment il faut enseigner à la caméra quelque chose que vous savez : le langage. Votre caméra est votre vue, il faut faire confiance à votre caméra, parce que votre caméra – comme je l'ai toujours dit à mes acteurs – c'est comme des rayons X. Elle voit vos pensées; et j'ai compris que c'était une des grandes différences avec la scène : sur la scène les acteurs sont toujours à une certaine distance du public, mais dans un gros plan la caméra est à dix centimètres du visage peut-être... elle peut tout voir, elle lit vos pensées dans vos yeux. Donc je dis toujours à mes acteurs : « Ne vous contentez pas de dire votre texte comme sur scène ! Pensez-le d'abord, parce que ma caméra va détecter vos pensées... Vos pensées forment votre texte, vos mots... »

Je pense que c'est une différence très, très importante entre la scène et le film, et beaucoup de metteurs en scène de cinéma ne comprennent pas très bien, comme je l'ai découvert, quel instrument merveilleux est la caméra, pour détecter vos pensées. Très souvent je supprime une phrase et je dis à l'acteur : « Ne dites plus cette phrase, simplement pensez-la ! Parce que la caméra saura ce que vous pensez à ce moment-là, ce n'est pas la peine de la dire... » Vous comprenez ?

Question. *Etes-vous délibérément passé de la mise en scène des grands auteurs dramatiques, tels que Shakespeare, Molière, Schiller, etc., à la réalisation de comédies légères et de mélodrames avec musique, ou bien ce changement de répertoire, dans le passage du théâtre au cinéma, est-il dû à des contingences techniques de production, à une réponse aux goûts du public d'alors ? Est-ce aussi cette découverte que vous avez faite de la nature du cinéma qui a déterminé ce changement de genres et de sujets ?*

Sirk. Je vous suis. C'est une question qui nécessite une réponse un peu complexe. Je vais essayer d'être clair. Avant tout j'ai changé pour le cinéma, pour des raisons de nécessité politique. Parce que j'avais compris que le cinéma était le moyen d'expression international, plus que le théâtre. Surtout à Hollywood. Le théâtre américain ne signifie rien. Il est très primitif. C'est simplement plus ou moins du pur divertissement. A Broadway et dans les théâtres off off off de Hollywood, vous n'avez aucune chance de jouer Molière, Racine ou Shakespeare ou Calderon ou qui que ce soit, mais des comédies ou des « musicals ». Les « musicals », c'était le théâtre préféré en Amérique. Il fallait que j'aie un travail international, ce que n'est pas le théâtre, pas même le théâtre allemand. Ainsi je me suis efforcé – alors que j'avais une pièce à mettre en scène – de penser cinématographiquement, de penser en termes de cinéma. Quelque chose de très étrange, de très mystérieux s'est passé, je vous dis la vérité. J'ai dit à Madame Sirk : la prochaine pièce que je vais mettre en scène – c'était une pièce de Shakespeare, « La Nuit des Rois », que j'étais supposé monter au plus grand théâtre de Berlin... une production très importante –, je vais essayer de la faire comme si je faisais un film, indépendamment de Shakespeare, indépendamment de quoi que ce soit d'autre. Je l'ai faite de manière réaliste. Je l'ai faite dans un style complètement différent de mon style théâtral. Je voulais alors faire ça juste pour acquérir un peu l'expérience du cinéma, que je n'avais pas encore, parce que je n'avais pas un travail de metteur en scène de cinéma, j'étais le responsable principal d'un théâtre (4). La pièce a eu un assez bon succès, je crois. J'avais de très, très bons acteurs. Et je leur ai enseigné mon expérience du cinéma, c'est-à-dire : sous-jouer, ne pas projeter votre voix, vos gestes, ne pas jouer à fond mais employer l'intimité, etc. J'espère que je ne deviens pas trop technique ?

Biette et Rabourdin. *Non, non, pas du tout !*

Sirk. Et la chose très étrange qui arriva... Le destin m'aida. Quelques jours après la première de cette pièce, de cette pièce de Shakespeare, j'ai eu un coup de téléphone de la U.F.A. disant qu'ils avaient vu la pièce, qu'ils avaient aimé ça, qu'ils trouvaient que celui qui avait dirigé la pièce avait du talent pour le cinéma, et qu'ils voulaient signer un contrat avec moi. Et c'est ainsi que je suis entré dans le cinéma. Mais c'était un miracle. Et je compris ainsi que j'avais une chance internationale. Mais pour poursuivre – je peux ? – l'autre partie de la question, laissez-moi le dire ainsi : le genre de mélodrames que je commençais alors avec passion, parce qu'avant j'avais fait des comédies, le mélo typique, *Schlussakkord (Accord Final),* a été dicté par la nécessité. Je l'ai fait par nécessité, parce que ça avait été décidé par le studio.

Question. *Mais vous avez écrit le scénario ?*

Sirk. J'ai eu l'histoire, l'histoire de base écrite par quelqu'un d'autre. Et j'ai eu un autre écrivain, un écrivain pour le cinéma, parce que je n'étais pas très sûr de mon habileté à écrire pour le cinéma à ce moment-là. Ecrire un script, c'était quelque chose d'entièrement nouveau pour moi, plus ou moins, je travaillais là-dessus... mais avec la définie et très consciente... idée de faire un mélodrame, parce que, ayant vu des films

américains, j'avais compris que les mélodrames et les comédies musicales étaient les deux principales formes de divertissement en Amérique... avec le western, qui est une exception, car ici il n'y avait pas les vaches ni les cow-boys etc... et vous n'aviez pas en Allemagne de public pour ça. Mais même le western est du pur mélodrame, naturellement, vous avez le mauvais gars, vous avez le bon gars, vous avez la fille blonde gentille qui doit être sauvée par le bon gars, à la fin le bon gars et le mauvais gars commencent à se tirer dessus, vous avez de la musique, beaucoup de musique etc. Non, je n'ai fait qu'un western (5). Bon... depuis *Hofkonzert,* j'ai fait un certain nombre de comédies américaines moi aussi... à la manière de Lubitsch par exemple. Ce sont des comédies rapides, par opposition aux comédies de type allemand. Vous voyez, quand on veut dire quelque chose de négatif sur les films qu'on peut voir aux U.S.A., on dit que c'est trop lent, ce qui ne veut pas dire exactement que c'est lent, que c'est fait lentement, mais que le mouvement extérieur du film est trop lent. Un film doit aller quelque part, doit bouger. C'est le sens du mot *movie.*

Question. *Est-ce que vous accepteriez cette distinction entre deux courants, les metteurs en scène qui mettent l'accent sur l'action et ceux qui mettent l'accent sur l'émotion?*

Sirk. Je suis d'accord. Le mélodrame, je pense, a surtout à produire des émotions plutôt que des actions. Cependant l'émotion, c'est une sorte d'action; c'est une action à l'intérieur d'une personne. Ce que vous appelez *action,* dans un film américain, dans la langue américaine, c'est une action physique. Bien sûr, les films américains sont remplis d'actions. Les westerns, mais pas seulement les westerns, les *« bons films »* [en français] américains doivent comporter, ainsi que je l'ai compris, des séquences d'action où l'on voit le bon finalement casser la gueule au méchant. Vous avez un bon petit combat, ou bien de la boxe. Par exemple, l'un de mes films les plus connus et qui a eu le plus de succès, *Ecrit sur du vent,* contient un petit combat très bref mais techniquement excellent : Rock Hudson casse la figure à quelqu'un dans un café... Donc c'était en quelque sorte un film américain typique, pas complètement typique, bien sûr... Quant au petit film qu'on a projeté ici la nuit dernière sur la place, *All I Desire,* je ne l'ai pas revu, il faisait trop froid pour moi, dans ce film vous n'avez pas d'action physique, mais c'est un film intéressant, c'est à cause de la transition qu'il fait entre le théâtre et le cinéma (6).

Dominique Rabourdin. *Oui, la maison est filmée comme un théâtre...*

Sirk. Oui, et on y trouve, je pense, les deux éléments de mon art, de mon style, et je pense que c'est un film remarquable de ce point de vue seulement, mais je dois dire aussi que je trouve remarquable ce que fait Barbara Stanwyck, cette grande actrice...

Question. *Dans vos films il y a beaucoup de choses que vous ne montrez pas : dans* Das Mädchen vom Moorhof, *l'enfant, le meurtre dans le café;* L'Aveu, *vous montrez le couteau dans l'eau et pas le meurtre... Pourquoi?*

Sirk. Il faut dire que ça a à voir avec certaines notions esthétiques qui sont les miennes, mais aussi avec des notions plus générales. Omettre les choses, ne pas les montrer, c'est souvent mieux que de les montrer. Parce que vous devez employer l'imagination, la faire travailler. Vous devez donner à l'imagination quelque chose sur quoi elle puisse travailler. Si vous montrez tout, vous montrez trop. Mais si vous en montrez trop peu, vous en montrez évidemment beaucoup trop peu. Vous devez aller assez loin, *jusqu'à un certain point,* et ceci est d'ailleurs valable pour le théâtre aussi, vous devez laisser certaines choses hors scène. Vous devez – je n'aime pas m'exprimer de cette façon – appâter votre imagination : « Viens, viens donc ma douce petite! » Vous devez presque poser l'appât sur le bout de la langue de votre imagination : alors elle salive et elle dit « Oui, oui, oui... je voudrais vraiment voir ça! » Alors vous retirez et vous lui dites « Ah! maintenant tu travailles toute seule... C'est ce que tu penses qui est en train de se produire »... C'est aussi vrai pour l'écran que pour la scène. C'est plus ou moins fait volontairement. Mais quand quelque chose manque vraiment, c'est que vous avez fait du mauvais boulot, que ce n'est pas bon. C'est une très bonne question que vous venez de me poser.

Question. *Quelle est exactement votre part dans ce film franco-suisse,* Accord final, *que vous n'avez pas signé et que nous avons vu ici?*

Sirk. Il s'agissait exactement, je pense, de superviser le film. Monsieur Weissmann qui distribuait des films (il avait la plus grande compagnie de distribution de films en Suisse et il distribuait alors mon film *Schlussakkord* avec lequel il avait fait beaucoup d'argent) me dit qu'il voulait mon titre comme titre de son prochain film et me demanda si je n'y voyais pas d'inconvénient. J'étais alors en fuite d'Allemagne. Mon nom ne pouvait pas être cité; aussi lui dis-je : « Je n'y vois pas d'inconvénient, vous pouvez utiliser tout ce que vous voulez, je n'ai rien contre, mais n'utilisez surtout pas mon nom; vous ne pouvez pas mettre mon nom au générique », parce qu'alors la U.F.A. saurait immédiatement où je suis et comprendrait pourquoi j'ai rompu mon contrat avec eux : pour quitter rapidement l'Allemagne. Ensuite, il voulait que son beau-frère, qui avait été représentant en films, mais qui n'était pas encore metteur en scène, devienne metteur en scène. Mais il n'avait aucune expérience, aussi voulait-il qu'un homme expérimenté supervise le tournage, lui apprenne comment placer une caméra, à se servir de l'équipe technique, comment diriger tout ça. Il était complètement inexpérimenté mais c'était un homme plein de talent, je dois dire, et très intéressé par cet art; et c'était lui qui avait écrit le script, tout le script, pour *Accord final.* Et enfin – et c'est ce qu'il y a de plus important – puisque son beau-frère n'était pas metteur en scène, il ne pouvait obtenir de se faire distribuer par une grande compagnie française, à moins d'avoir un metteur en scène très connu. Ainsi Monsieur Loureau, de la Tobus-Totem, voulait un nom. On lui mentionna le mien et il dit : « Très bien, merveilleux! ». Il promit aussitôt de nous distribuer car j'étais déjà un metteur en scène à succès; *Schlussakkord* avait remporté le premier prix à Venise et un prix à Paris aussi, et je fus d'accord pour superviser le film à la seule condition qu'ils ne mentionnent pas mon nom. Parce que je ne voulais pas que la U.F.A. sache où j'étais à Paris. Les nazis ne devaient pas savoir où j'étais. C'est comme ça que j'ai supervisé le film, ce qui veut dire faire la mise en scène quand c'était nécessaire, quand je ne pouvais confier telle partie à Rosencranz – c'était le nom du beau-frère de Weissmann.

Question. *Avez-vous aimé le film – ce film que vous avez vu pour la première fois ces jours-ci?*

Sirk. Eh bien je vais vous dire... je pense que l'histoire est un peu faible. Sur le plan technique c'est – de façon surprenante – bon. Ça coule, vous voyez... Je pense que le rôle principal... quel est son nom? [Nous lui soufflons le nom]. Ah oui... Geor-

ges Rigaud... Il est un peu trop jeune, il pourrait avoir plus de personnalité; il est censé être un violoniste très important, connu et presque célèbre. J'ai été frappé par le fait qu'il fait trop jeune, trop beau, c'est juste « le jeune premier » [en français].

Question. *Quand vous êtes allé aux U.S.A., comment avez-vous fait pour monter des films en indépendant par rapport à Hollywood et aux grandes compagnies? Ainsi quand vous avez fait* Hitler's Madman...

Sirk. Hitler's Madman, comme vous venez de le dire, fut mon premier film américain. Là encore ce fut plutôt une coïncidence et non le fait de mon action, vous savez. L'histoire fut écrite d'abord par un auteur très connu, un auteur allemand qui était un émigré lui aussi, Emil Ludwig. Il était presque aussi connu en Amérique que Thomas Mann. Il avait écrit des pièces et des biographies, des romans et des essais. Il était riche et je le connaissais déjà en Allemagne; j'avais mis en scène deux ou trois de ses pièces et quand je l'ai rencontré – c'est une coïncidence, vous savez –, il m'a dit : « Ecoutez, je sais que vous êtes ici à Hollywood et apparemment vous voulez faire des films – vous avez fait des films en Allemagne – et je pense que j'ai une histoire pour vous. C'est l'histoire de la ville de Lidice ». C'est ainsi que tout commença. J'avais donc un nom célèbre, le nom d'un écrivain, et avec l'aide d'une autre personne que je connaissais, j'ai rencontré un autre émigré allemand, un homme très riche, qui avait donné de l'argent au cinéma en Allemagne aussi, Brettauer (6). C'était un homme qui savait comment s'y prendre pour risquer un film, un homme qui avait lui-même beaucoup de goût et avec qui il était très agréable de bien s'entendre. Pas un instant il ne vous disait ce qu'il fallait faire, ou ce qu'il fallait laisser de côté etc. C'est ainsi que j'obtins l'argent pour faire le film. Bien sûr il fallait que je trouve un distributeur. J'allais à la première maison de distribution et j'obtins un contrat avec la United Artists – vous savez, la fameuse société de Pickford, Douglas Fairbanks et Chaplin. Mais plus tard, quand le film fut terminé, il fut acheté par la M.G.M. et en fin de compte c'est cette compagnie qui sortit le film. Telle est l'histoire.

Question. *Mais vous avez dû refilmer deux scènes?*

Sirk. J'ai du refilmer deux scènes pour la M.G.M. C'était – autant que je m'en souvienne – dans la grande pièce la salle de conférence. La M.G.M. pensait que c'était trop simple, ce que j'avais fait avant; ils voulaient avoir plus de splendeur, plus de décorum... et la pièce où Heydrich meurt, dans ma première version, c'était juste dans une petite clinique... dans une pièce nue... et je ne sais pas... la folie des grandeurs...

Rabourdin. *Nous voyons la mort d'Heydrich dans un miroir... Il y a beaucoup de miroirs dans vos films : George Sanders dans* L'Aveu *se regarde dans le miroir quand il est ivre et dans* A Scandal In Paris, *Gene Lockhart, juste après avoir tué sa femme, se voit devenir fou dans un miroir. Pourquoi y a-t-il tant de miroirs dans vos films?*

Sirk. Eh bien, je vais vous dire : il n'y a pas de réponse rationnelle à ça... Pourquoi aimez-vous le soleil, pourquoi aimez-vous la nuit, pourquoi aimez-vous la lune, pourquoi aimez-vous je ne sais pas quoi? Les miroirs ont toujours eu pour moi une certaine étrangeté... un miroir est plein de secrets, vous savez... La première fois, je pense, qu'un être humain s'est vu dans un miroir, disons dans une mare... et comprit : « C'est moi, là! » – ce fut assez tard, je pense, dans le développement de l'espèce humaine – l'espèce humaine commença à devenir consciente de soi-même, l'homme devint l'homme. C'est toute la différence avec les animaux. Un animal qui regarde dans un miroir... Si vous avez un chat... s'il regarde dans un miroir, il pense que c'est un autre chat, un chien ferait la même chose... L'homme, quand il comprend pour la première fois « C'est moi », devient le « super-animal ».

Rabourdin. *Il y a aussi beaucoup de fenêtres dans vos films. Jane Wyman dans* Tout ce que le Ciel permet *est toujours près de la fenêtre dans la maison de Rock Hudson, et il y en a encore dans les deux films courts que vous avez faits à Munich...*

Sirk. Eh bien oui, tout d'abord... bien sûr... les fenêtres ont toujours eu une grande... je répondrais qu'elles ont une sorte de secret parce qu'elles laissent entrer la lumière et l'obscurité. Vous voyez, par exemple, dans le petit film que j'ai fait – et je pense que c'est extrêmement bien fait si l'on considère le peu de moyens que j'avais – vous voyez la pluie et toute l'atmosphère des pièces de Tennessee Williams... à travers la fenêtre... la pluie qui tombe... le bruit de la pluie sur le sol...

Question. *Bien que nous ne comprenions pas l'allemand, nous avons été très impressionnés par ce qui se passe entre les deux personnages dans la chambre, dans* Parle-moi comme la pluie...

Sirk. Parce que c'est vraiment un film-poème. Ce sont deux courtes histoires sur la condition humaine. La femme a un mari ivrogne, et c'est sa vie toute seule... elle est à la fenêtre... elle s'humecte les lèvres... elle boit un verre d'eau... elle ne boit que de l'eau... et la pluie chante sa chanson... Ce qui en ressort, c'est une mélancolie terrible...

Question. *Cela nous fait penser à* La Ronde de l'aube *et aussi aux derniers films de Dreyer :* Gertrud, *par exemple... Vous l'avez vu?*

Sirk. Oh oui... C'est un grand compliment que vous me faites là. Parce que j'ai toujours été un grand admirateur de Dreyer. Et je lui ai même parlé quand j'étais à Copenhague au début des années 50. Je devais faire alors un film en danois et en suédois mais je n'ai pas pu le faire à cause de mon contrat à Hollywood, mais j'ai rencontré Dreyer. Je l'ai toujours admiré. Il y a une certaine influence de ses films sur les miens. Déjà dans *Das Mädchen vom Moorhof.*

Biette. *Oui... quand la fille va près de la maison et longe le mur... c'est très Dreyer... Et puis aussi dans* Tout ce que le Ciel permet, *il y a quelque chose, une tonalité Dreyer...*

Sirk. Absolument. Et je suis très heureux que vous disiez ça. Maintenant, pour revenir aux autres petits films et pour reparler des fenêtres... la fenêtre ne donne... ne signifie rien... c'est comme un grand trou... Dans *Nuit de Saint-Sylvestre. Un dialogue,* c'est après le banquet du nouvel an... cela commence par une métaphore : les assiettes vides et la grande pièce abandonnée après le banquet... les gens sont partis... eh bien cela amène au moment où des années auparavant la jeune femme marchait en compagnie d'un homme, le seul homme qu'elle ait jamais aimé, son mari... sur une route pleine de neige... sur une longue route sombre, une longue longue route avec de la neige... c'était une route immobile de neige. Et c'est ce que vous ressentez quand vous regardez la fenêtre. C'est pourquoi je ne pourrais pas vraiment dire pourquoi les fenêtres sont importantes; je ne peux que me répéter : parce qu'elles laissent entrer la lumière, le soleil, la pluie, l'obscurité dans les pièces que l'homme a bâti comme une protection contre le monde extérieur.

Biette. *J'ai senti un aspect didactique : comme si vous vouliez montrer à des étudiants de cinéma comment filmer quelqu'un qui parle et quelqu'un qui écoute, comme si vous vouliez leur démontrer à quelle seconde précise il faut couper et changer de plan en passant sur l'autre...*

Sirk. C'est ça. Vous voyez, j'avais comme tâche d'enseigner, comme il se trouve que je l'ai appelé, « le découpage du film dans la caméra », ce qui veut dire que pour vous débarrasser des monteurs, vous devez visualiser là où vous voulez couper, autrement ce seront les monteurs qui le feront, et d'une autre façon. Aussi vous devez être tout à fait sûr de l'endroit où vous voulez couper. Ensuite, vous allez dans la salle de montage et vous travaillez avec les monteurs etc..., mais le matériel doit déjà avoir une forme et une exactitude telles que vous puissiez dire : « C'est ici qu'a lieu la transition entre tel plan et tel plan ». Et comme vous l'avez très bien remarqué, c'était ce que je montrais à mes étudiants en premier lieu, je disais : « Faites bien attention, c'est là que je vais effectuer la coupe d'un lieu à un autre, vous voyez, d'un visage à un autre... d'une atmosphère à une autre... »

Rabourdin. *Et dans l'autre film* – Parle-moi comme la pluie *– c'est plutôt le mouvement entre les deux personnages qui est important...*

Sirk. Oui. C'était encore un autre thème de ce séminaire : il fallait leur montrer comment faire un film avec deux personnages et rien d'autre. Juste deux personnages, et, avec eux, ne pas être statique. Je leur disais : « Laissez-les se mouvoir dans l'espace, et que leurs lèvres bougent, mais *motivez les mouvements.* Commencez un mouvement là où le mouvement est motivé ! » C'est ce que j'avais à leur apprendre. Les deux films sont des poèmes. C'est du moins ainsi que je les vois. Il y a d'autres films que j'appellerais « novelas », des nouvelles, ainsi ce film qu'on a montré sur la grande place – *All I Desire.* Vous voyez, ce que je vais dire maintenant va un peu trop loin, mais en un sens ces deux petites choses très modestes que j'ai faites pour l'Université de Munich, sont, du point de vue de leur développement esthétique, un pas en avant par rapport à ce que j'ai fait à Hollywood. Bien des gens ne le voient pas et je suis très heureux que vous l'ayez remarqué. Ces deux films étaient très modestes quant aux moyens, je n'avais pas d'argent, j'avais peu d'acteurs, je n'avais pas de décor, j'ai fait le décor moi-même...

Question. *Mais vous aviez un bon opérateur ?*

Sirk. Oui, pour chaque film un très bon opérateur. Mais vous voyez, la correspondance entre un metteur en scène et un opérateur doit être constante. Toujours. Vous devez vous occuper de la lumière vous aussi. Vous devez observer votre opérateur, lui dire : « Je veux que ce soit comme ça », vous devez corriger de temps en temps ce qu'il fait. La position de votre caméra détermine la lumière d'une certaine façon, vous savez, la manière dont vous disposez votre caméra et placez vos acteurs etc. Et bien sûr la manière dont vient la lumière.

Biette. *Il y a une lumière qui vient du feu dans la cheminée, et vous insistez sur le rendu de cette lumière sur le visage des acteurs, de plan en plan...*

Sirk. Oui...

Question. *Vos deux courts films, par leur simplicité et leur densité, sont assez proches des derniers films de Renoir ou de Ford. Vous connaissez les derniers films de Renoir ?* Le Petit théâtre de Jean Renoir ?

Sirk. Ah non... Vous voyez, Renoir... je pense que de tous les metteurs en scène de cinéma, c'est Renoir que j'admire le plus. Il a fait d'excellents films, des films pas aussi excellents et des films... et une partie de sa production après son retour en France qui n'était pas à la hauteur de ses premiers films, mais si l'on prend sa production comme un tout, je pense qu'il est un des plus merveilleux metteurs en scène que le cinéma ait jamais eu. Parce qu'il a reçu en héritage de son père un œil inimitable, de merveilleux dons optiques, et il est un metteur en scène qui aime ses personnages, ce qui est très important... Il aime ses « méchants » [en français]. Il faut aimer ses personnages – c'est ce que font aussi les poètes eux-mêmes – afin de montrer l'intérieur d'une personne, il faut – même si c'est un meurtrier, un assassin – il faut que vous l'aimiez, vous voyez.

Biette. *C'est ce que vous avez fait avec votre Heydrich : quand il meurt il cesse d'être un monstre...*

Sirk. Mais oui. Autrement ça ne serait qu'un pamphlet politique. D'un seul coup l'intérieur d'un homme se révèle. Vous montrez l'intérieur d'un homme. C'est très très important. Bon.... je pense que Renoir a toujours été un maître. Eh bien de toute façon... je vous en ai beaucoup dit maintenant... Je veux dire... j'adore vous parler mais... [Nous marquons une pause de quelques minutes et l'entretien reprend lentement, mais toujours à partir des deux derniers films]

... Vous voyez, il y a une chose qui me rend très heureux. « Je suis très heureux, messieurs » [en français] que vous ayez du goût pour ces pauvres petites choses qui, bien-sûr, selon les critères de la production cinématographique, n'ont aucune valeur, mais ce qu'elles représentent pour moi, c'est, comme je vous le disais, un pas dans une direction complètement différente, un pas vers le film-poème. Si je refaisais des films maintenant, je suis certain que je les ferais dans cette direction, de cette manière, avec ce style, plus qu'avec le style que j'avais avant. Parce que même dans le livre avec Halliday, je lui répétais : « Si je me remettais à faire des films, j'aurais à trouver un nouveau style ». Et il me demandait, il me disait : « Douglas, quel nouveau style ? », et je lui disais : « Je ne peux pas le savoir avant de faire un film ».

Rabourdin. *En fait, il y a un style dans vos films allemands, un autre style dans votre première période américaine à sujets européens, un autre style encore dans vos mélodrames américains, un autre style enfin dans vos deux derniers films...*

Sirk. Exactement. C'est tout à fait ça. Vous voyez, par exemple, le film américain sur un thème européen qui est le meilleur... un film très bien fait, le film sur Vidocq, il est fait avec une élégance française, avec un cœur français, avec un rythme français etc... c'était complètement nouveau pour l'Amérique. C'est fait avec ironie... Ce qui alors était complètement étranger à l'Amérique. Les Américains sont optimistes ; ils ne sont pas ironiques à propos des choses. Ils croient au bien et au mal, et plus au bien qu'au mal. Mais je pense que c'est un film très élégant et très bien fait. Je l'ai revu et c'est techniquement parfait, les acteurs sont bons...

Question. *Quel est votre film préféré ? Celui que vous aimez le plus ?*

Sirk. Je ne pourrais vraiment pas répondre. Comme je le disais, j'aime beaucoup *A Scandal In Paris.* Quelques-uns de mes amis intellectuels, en Amérique, pas des gens extrêmement intellectuels, me disent que c'est mon meilleur film. Et le deuxième de mes meilleurs films, selon eux, c'est *L'Aveu.*



Rock Hudson, Dorothy Malone et Jack Carson dans *The Tarnished Angels (La Ronde de l'aube)*

J'en suis trop près, je ne pourrais pas dire... Je ne me suis jamais demandé quel était le meilleur. Vous voyez, en tant qu'homme de métier, vous vous demandez quel est celui qui est le mieux fait, quel est celui qui est bien fait, ce que vise la technique du film. Pour un homme de métier, c'est une question très importante. Parce que très souvent mes films ont une histoire qui m'a été donnée... Je devais tourner cette histoire... Or, *A Scandal In Paris* et encore plus *L'Aveu* viennent entièrement de moi. J'étais libre...

Question. *Vous préférez ces deux films à des films tels que* Le Mirage de la vie *et* La Ronde de l'aube?

Sirk. Oui.

Question. *Pour nous* La Ronde de l'aube *est un film magnifique. Pas pour vous?*

Sirk. Je suis heureux que vous le citiez. Je pense que c'est un retour, en ce qui concerne le style, à mes premiers films américains, parce que c'est basé sur une histoire écrite par Faulkner – le fameux écrivain, qui a remporté le Prix Nobel, vous le connaissez... Il m'a dit un jour qu'il considérait ce film comme le meilleur de tous ceux qui étaient faits à partir d'un de ses livres.

Question. *Travaillez-vous à partir de certains thèmes? Sentez-vous une continuité entre tous vos films?*

Sirk. Je n'ai jamais eu l'occasion de dire ceci... mais pour vous qui êtes français, c'est différent, je ne sais pas... Est-ce que Monsieur Comolli est toujours aux *Cahiers?*

Biette. *Oui, oui.*

Sirk. Je pense que de toutes les choses qui ont été dites sur mes thèmes, sa petite introduction est ce qui m'a le plus frappé. Parce que « L'Aveugle et le miroir »(6) fait ressortir, autant que je m'en souvienne, ce que j'appellerai, pour simplifier, l'aspect sombre de mon approche philosophique des choses. Au cours de mon interview avec Halliday j'ai dit que la philosophie... j'aime beaucoup la philosophie, j'aime la philosophie en tant que cinéaste... Quand je parlais de sujets tels que la lumière passant par les fenêtres, ceux à qui je parlais n'avaient en tête que la lumière brillante, mais il y a la lumière sombre, la lumière de la nuit etc... Mais, dans la mesure où ça m'était possible, à l'intérieur de mes films américains qui, bien sûr, dans le système des studios, sont fondés sur l'optimisme américain bien connu, vous pouvez cependant sentir, je pense – et Halliday est tombé d'accord, et Comolli aussi – une obs-



Rock Hudson et Jane Wyman dans *All That Heaven Allows.*

curité sous-jacente, presque du pessimisme – qu'on ne peut, bien sûr, pas trop mettre en avant, à cause des studios –, les studios ne voulaient pas de films pessimistes, pas du tout; aussi donnaient-ils à tous les films un happy end. Or j'ai écrit quelque chose en allemand sur le happy end et je l'ai envoyé à plusieurs journaux allemands. J'ai comparé le happy end à quelque chose de très malheureux. Pensez aux tragédies grecques. Vous savez, la tragédie grecque, qui n'est pas connue par un très grand nombre de gens, est fondamentalement pessimiste. Parce qu'à la fin d'un film Dieu – un dieu – doit se joindre à l'action et transformer la situation pour le mieux, afin que le public puisse quitter la salle et avoir une bonne nuit de sommeil. Vous suivez... c'est un point de vue ironique, je suis d'accord, mais c'est vrai. Si vous le suivez jusque dans sa logique finale, il culmine, il parvient à sa vérité dans Euripide. Euripide est un auteur profondément pessimiste. Cependant, même ses pièces se dénouent par un happy end. Or j'ai jadis comparé le happy end – c'est une « métaphore » [en français] étrange – au signal lumineux rouge EXIT (sortie) dans les cinémas. Au cas où le feu se déclarerait, où il y aurait la guerre, où un bombardement se produirait, il y a une sortie, vous pouvez vous glisser à l'extérieur, retrouver la lumière du jour, VOUS POUVEZ VOUS SAUVER, c'est votre porte de sortie. (De manière assez étrange, cet essai que j'ai écrit a fait son chemin autour du monde, parce qu'il y a quelques temps, un jeune professeur australien de Sydney m'a écrit. Il avait fait de cet essai la base de ses cours sur mes films... il enseigne la filmologie...). C'est un pessimisme ironique. Et je pense qu'il y a quelque chose – non tant au sujet de cette ironie qu'au sujet de cet aspect sombre de mes films – dans l'essai de Comolli, et quand je l'ai lu je me suis senti profondément *gratifié*. En tant que metteur en scène, en tant qu'artiste, je pense que vous vous sentez *gratifié*, non pas quand les gens vous disent : « Vous faites des films formidables, merveilleux, superbes ! » mais quand ils touchent un point dont vous pensez qu'il est... qu'ils comprennent votre film. Et c'est ce que vous, messieurs, venez juste de faire en mentionnant mes pauvres petites pièces en un acte que l'on a montrées ici et je me considère dans une large mesure compris.

(Propos recueillis au magnétophone par Jean-Claude Biette et Dominique Rabourdin, transcrits et traduits par Bérénice Reynaud)

1. Sirk répète avec un plaisir évident le titre français de la pièce de Molière.
2. Film muet réalisé en 1924 avec Florence Vidor, Monte Blue et Adolphe Menjou. Sorti en France sous le titre : *Comédiennes ou Qu'en pensez-vous?*
3. Livre exhaustif composé d'une filmographie, d'une théâtrographie et d'un long entretien chronologique avec Douglas Sirk et publié à Londres en 1971 chez Martin Secker & Warburg dans la collection « Cinema One ». Des notes historiques très fouillées complètent ce très scrupuleux ouvrage de Jon Halliday.
4. Sirk situe de mémoire cette mise en scène de Shakespeare en 1932 mais le livre de Halliday indique l'année 1934 et précise que les représentations ont eu lieu au Volksbühne à Berlin. Sirk était alors par ailleurs « direktor » du Altes Theater à Leipzig. Nous avons supprimé dans l'entretien l'erreur de mémoire de Sirk et la rectification que nous avions faite pendant l'entretien grâce au livre de Halliday.
5. Brettauer avait financé de nombreux films allemands, parmi lesquels *M* de Fritz Lang.
(6) Voir n° 189 des *CdC*, paru en avril 1967.

LES NOMS DE L'AUTEUR

PAR JEAN-CLAUDE BIETTE

Le Festival de Locarno a rendu cette année un hommage à Douglas Sirk et à son œuvre : né à Hambourg le 26 avril 1900 de parents danois, il monta à Hambourg, Brême, Leipzig et Berlin de nombreuses pièces de théâtre et réalisa dans cette dernière ville pour la U.F.A. quelques films signés de son vrai nom Detlef Sierck, puis prit, aux U.S.A. celui de Douglas Sirk dont il signera désormais tous ses films.

I
DETLEF SIERCK : U.F.A.

DAS MADCHEN VOM MOORHOF (1935)

L'action, empruntée à un roman de Selma Largerlöf, est transposée dans les régions marécageuses de l'Allemagne du Nord protestante entre Brême et Hambourg. Un jeune paysan, Karsten, est fiancé à Gertrud, fille du plus riche paysan du village, mais il aime Helga, pauvre fille qui vit à l'écart parce qu'elle a eu un enfant d'un inconnu. Dans un café où Karsten, ivre, croit voir dans une serveuse et dans une chanteuse, Gertrud et Helga envers qui il ne prend pas de décision, une bagarre est engagée et un homme tué. Karsten est soupçonné du meurtre et la famille de Gertrud empêche le mariage. Karsten rejoint Helga après avoir été innocenté.

Le réalisateur Detlef Sierck s'attarde sur les paysages, sur les murs, sur la campagne ensoleillée, montre ses personnages dans leur cadre familial et met en relief les valeurs artisanales patriarcales (la taille patiente d'une paire de sabots, la coupe des bûches...) et le vieux fonds irrationnel des campagnes (la cendre recueillie et répartie d'une certaine façon par celle qui ne veut pas souffrir ni pleurer). Les acteurs, venus du théâtre, jouent d'une façon académique, et l'on retient de ce film quelques beaux plans, mobiles et immobiles : l'un qui décrit la grande pièce où Helga recueille les cendres, un autre qui l'accompagne longeant la maison de ses parents, tel autre qui s'achève sur un champ vide où un mur de pierre vibre quelques secondes d'une touffe d'herbe seule sur le sommet. L'histoire reste figée dans l'exotisme paysan et dans les stéréotypes idéologiques. Le réalisme reste extérieur et décoratif comme dans *Padre Padrone* et laisse intact le *thème* du film qui est l'exclusion : ce film – de même que les autres films signés Detlef Sierck jusqu'en 1937 – en tant que film n'a pas de *sujet*.

SCHLUSSAKKORD (ACCORD FINAL) (1936)

Une nuit de Saint-Sylvestre, un homme ivre découvre dans un parc de New York un homme qui vient de se suicider. Le suicidé (pour dettes) laisse une femme qui tombe bientôt malade. L'audition à la radio de la 9e symphonie de Beethoven dirigée par un célèbre chef d'orchestre allemand, Garvenberg, l'aide à guérir. Celui-ci, malgré sa gloire, est malheureux parce que sa femme ne peut avoir d'enfants. Ils adoptent un jeune garçon qui est précisément le fils du suicidé de New York et de sa femme malade. Celle-ci revenue en Allemagne réussit à s'engager comme gouvernante chez le chef d'orchestre et à s'occuper de son fils qui après toutes ces années d'absence ne peut la reconnaître. La femme, d'ailleurs infidèle, du chef d'orchestre, meurt après avoir pris un médicament que Hanna, la mère incognito, est soupçonnée d'avoir versé. Garvenberg s'éprend bientôt d'Hanna et l'enfant pourra grandir au sein d'une famille célèbre et – puisque le vrai père endetté et la marâtre infidèle sont morts – honorable. On trouve dans ce film tous les ingrédients avec lesquels quinze ans plus tard Douglas Sirk fera ses grands mélodrames, mais en 1936 Douglas Sirk n'existe pas encore ou plutôt il est le lieu muet de stratifications... Les scènes de concert sont bien filmées, l'Hymne à la Joie, admirablement chanté par Erna Berger et ses trois partenaires, et l'Orchestre du Staatsoper de Berlin sonne comme aucun orchestre au monde aujourd'hui, mais de même que la direction musicale de cette 9e est honnête – ce qui est aussi une manière de dire que la musique est jouée au minimum –, la direction des acteurs s'en tient strictement au gommage de l'emphase théâtrale. Seul le découpage, ou de manière plus circonscrite, les mouvements d'appareil, frappent dans tout cet académisme. Très belle est la scène d'ouverture dans le parc enneigé de New York, refait en studio : le rythme des plans et la course des personnages annoncent un peu les scènes de fête de *La Ronde de l'aube* (1957), et la fiction qui commence est encore libre des motivations idéologiques qui vont l'accabler. Le reste du film est tributaire de l'U.F.A. qui demande à ses employés de savoir faire des spectacles dont les canons esthétiques (dans cet art dont en 1933 Goebbels proposait à Fritz Lang de bien vouloir veiller à ce qu'il devienne l'une des principales avant-gardes du national-socialisme) n'ont certainement pas manqué d'être réglés et surveillés par le pouvoir nazi.

DAS HOFKONZERT (CONCERT A LA COUR) (1936)

Il existe une version française de ce mélodrame gai, tourné en même temps et supervisé par Serge de Poligny : *La Chanson du souvenir*.

A la cour princière d'Immendingen, il faut remplacer la chanteuse enrouée. Une voyageuse à la recherche de son père est couvée du regard par le lieutenant des gardes-frontière qui l'accompagne et lui déclare bientôt son amour. Le père du lieutenant est ministre et ne veut pas de cet amour. Le prince réussit à obtenir que la voyageuse qui chante si bien remplace la chanteuse enrouée. Elle chante, le jour venu, la chanson qui rendit sa mère célèbre : le prince reconnaît alors l'air de sa femme morte et dans cette voyageuse sa fille perdue.

Le film reste dans une tonalité gaie : la voix de Martha Eggerth l'exigeait. Les retrouvailles familiales se font sans drame et toutes les ficelles du vaudeville sont dûment employées pour faire marcher la boutique. Une grande virtuosité dans les déplacements des acteurs et la souplesse de la caméra ne font pas oublier – on est loin d'Ophuls – que les acteurs qui jouent avec leur expérience du théâtre n'ont à exprimer que des émotions conventionnelles et policées que le discours de la caméra ne vient jamais contredire ni même suspendre. Quelques gags réellement drôles soutiennent le rythme général; mais c'est de gags dramatiques dont le film cruellement manque, car une histoire n'est vraiment drôle que lorsqu'elle comporte une dose de tragique, fût-elle minime et limitée à quelques plans, et celle-ci (cette histoire), bâtie sur des ressorts dramatiques aussi irréalistes et totalitaires que l'obéissance absolue aux interdictions familiales ou à l'étiquette de cour, ne risquait pas de permettre à Detlef Sierck, tout armé de son métier d'homme de théâtre et déjà alors d'homme de cinéma qu'il fût, de faire entendre son point de vue sur elle, sur les personnages qui s'y agitent, ni moins encore de construire son film comme un tout organique.

II
I.R.BAY : IGNACY ROZENKRANZ + DETLEF SIERCK

ACCORD FINAL (1939)

Sirk donne des précisions sur ce film dans l'entretien. Cette comédie, déjà présentée dans un programme du C.I.C.I. consacré au cinéma français des années 30 que Freddy Buache avait organisé à Lausanne, ne contient aucun élément, à l'exception de bribes d'exécution musicale, ni aucun thème que l'on puisse référer à l'univers de Sierck-Sirk qui peu à peu se dégage. Un violoniste célèbre – doublé au son par Francescatti – s'inscrit comme élève au Conservatoire pour épouser une élève. La classe triomphe de son directeur grincheux, le jour du concert.

Jules Berry et Alerme ne sont employés qu'à faire marcher le comique des situations. Le dialogue est brillant mais l'enjeu de l'histoire est si faible qu'on ne peut prendre le film que comme un tout petit divertissement inoffensif.

III
DOUGLAS SIRK : INDÉPENDANCE

HITLER'S MADMAN (1942)

Pendant l'occupation allemande en Tchécoslovaquie, un résistant, dont les parents ont été envoyés dans un camp de concentration, est parachuté dans les bois qui bordent le petit bourg de Lidice. Les nazis multiplient les arrestations et les condamnations arbitraires et le jeune homme essaye, mais en vain, de convaincre les hommes de Lidice de se soulever contre l'armée d'Heydrich. Le « bourreau d'Hitler », Heydrich, vient un jour interrompre le cours d'un professeur de philosophie qui à partir de Kant démontrait que les pouvoirs engendrent des contre-pouvoirs, et fait arrêter une dizaine d'étudiantes pour les soumettre à la torture dans un hôpital de la ville. L'une d'elles saute par la fenêtre. Les habitants de Lidice qui, jusqu'alors, refusaient d'entrer en lutte, commencent une série de sabotages. Heydrich, qui ne cesse de parcourir la région dans sa voiture noire, fonce dans une procession, fait fuir hommes et femmes et vient provoquer le curé en chasuble. Celui-ci tend littéralement l'autre joue et déclare à Heydrich qu'il restera insensible à toute provocation. Heydrich s'avance alors vers les ornements qui entourent la statue de la Vierge, les arrache et les piétine. Le prêtre se précipite, devant le sacrilège commis, et Heydrich sort son revolver et le tue en lui disant : « Ainsi, je ne pouvais pas te provoquer? ». Les habitants de Lidice sont maintenant spirituellement prêts à en finir avec Heydrich. Le jeune résistant, son amie et le père de celle-ci, apprenant par la femme du maire, pro-nazie, mais qui vient de recevoir la nouvelle de la mort de ses fils au service d'Hitler et comprend qu'elle s'est bercée d'illusions, que Heydrich doit emprunter une certaine route tel jour à telle heure, tendent une embuscade. La voiture est criblée de balles et bascule dans le contrebas de la route. Tout semble fini, le père donne sa bénédiction à sa fille et au jeune résistant pour qu'ils soient heureux. Fausse fin : Heydrich est blessé et transporté à Prague. Les principaux chefs nazis qui sont sous les ordres d'Heydrich décident d'arrêter tous les habitants de Lidice pour apaiser la fureur aisément imaginable de Himmler. Pendant ce temps, Heydrich agonise dans son palais. Les médecins n'ont plus d'espoir. Himmler vient au chevet de Heydrich et l'encourage au nom de Hitler. Heydrich dit qu'il s'en fout, que ce qu'il veut c'est vivre. Et tout en étant gagné par la mort, il réclame un châtiment par le sang pour tous les habitants de Lidice. Puis il s'éteint. Himmler alors, dans la pénombre de la grande chambre, saisit l'abat-jour de la grosse lampe qui est sur la table de nuit, l'incline dans la direction du visage de Heydrich, et vérifie que ses yeux ne s'ouvriront plus. Puis il s'éloigne, tire un cordon de sonnette, sort une cigarette et demande à l'officier qui se présente : « Light! » (« du feu! » mais aussi « de la lumière! »). Himmler fait deux pas vers une carte murale du pays et donne aux autres officiers qui s'avancent ses instructions pour la destruction du village. Maintenant on sépare les enfants de leurs mères et l'on emmène les hommes dans une sorte de jardin de monastère où, tout en chantant un appel à la liberté, ils sont mitraillés. Fin.

Réalisé au cours de l'été 42 en huit jours, tourné dans de petits décors, ce film impressionna tellement la M.G.M. qu'elle l'acheta sous le titre alors de *Hitler's Hangman (Le bourreau de Hitler)*, Lang n'ayant pas encore tourné *Hangmen Also Die (Les bourreaux meurent aussi)*. La M.G.M. fit refaire à Sirk quelques scènes (cf. entretien) et le sortit sous le titre *Hitler's Madman (Le Fou de Hitler)*. Les scènes que l'on voit aujourd'hui dans le palais devaient sans doute se dérouler dans une chambre de l'hôpital où une jeune femme s'était jetée par la fenêtre. Une rime importante disparaît donc et nous ne saurons jamais si nous avons gagné au change.

Ce film présente une certaine parenté avec *Le Signe du païen* réalisé par Sirk en 1954. Une chose réunit ces deux films : l'opposition entre la religion et la barbarie, toutes deux prises dans le sens le plus commun de leurs dénominations. Sirk est trop passionné par l'irrationnel pour éclairer ses personnages par leur histoire et par les valeurs spirituelles et morales auxquelles ils croient, comme le fait Ford. Ce qui apparaît dans ce film c'est



Das Mädchen vom Moorhof

la violence des impulsions, c'est le vieux fonds, qu'il soit clair ou ténébreux, de nature religieuse : Heydrich, joué par John Carradine, qu'on a rarement vu aussi subtilement méchant, et qui est ici préservé de la caricature de sa version langienne, est d'abord une force sauvage. Devant cette force sauvage (qui est un choix esthétique de Sirk dans le cadre de son film), on sent, point n'est besoin de le souligner dans les dialogues, que « seule la violence aide là où la violence règne », et la démonstration de ce que Kant affirme par la bouche du professeur est cinématographiquement faite sous nos yeux : à travers l'élan qu'imprime Sirk à ses plans et au déplacement brutal de son acteur. Mais si le scénario est particulièrement linéaire, si le bien se trouve d'un côté et le mal nettement de l'autre – prémisses à toute une stratégie (précisément de l'ordre de la croyance religieuse – et pas du tout de la foi) qui fonde ce mélodrame que Sirk rendra plus subtil et plus riche quand il l'ancrera dans l'humus social –, si les personnages sont dotés de peu de nuances, les mouvements des passions (répression et révolte) et les actions qui s'ensuivent gardent une compacité indifférente à la morale, synthétisent toutes les subtilités d'un parcours psychologique, pour exercer leurs effets dans l'espace de la tragédie. Heydrich est constamment haïssable et pourtant, en tant que personnage de tragédie, justice lui est rendue. Lorsque, mourant, il désespère de continuer de vivre et rejette ses réflexes hitlériens (scène à laquelle nous sommes subrepticement préparés par le changement de la femme du maire qui a perdu ses fils), il n'est plus qu'un homme pris, comme les autres, dans la condition humaine – pas au sens du bonhomme touchant par la grâce du petit détail, du genre « chaussettes trouées d'Hitler qui nous le rendent si proche et si humain » mais avec ce sens : un homme peut à la fois être le plus sanguinaire tyran et apparaître – dans le cadre de la transposition stylisée que permet un film –, l'espace d'une seconde, avec cet air fou d'envie de vivre qu'il a avant de mourir et qui le rend semblable à ceux qu'il envoie à la mort. Heydrich frôlant la connaissance de ce qu'éprouvent ceux qu'il détruit et redevenant tout aussitôt lui-même, c'est-à-dire une brute sanguinaire, voilà ce que John Carradine doit faire passer et fait effectivement passer sur son visage, sur ses yeux blancs, dans sa voix soudain changée. C'est la nature même de la tragédie, avec son enjeu, qui trouve son expression cinématographique absolue. L'écoulement du temps et les formes d'un corps se déchirent mutuellement. Cette agonie, dont tout le film n'a fait que montrer la préparation impossible, dont le spectacle doit apaiser notre soif de justice et de vengeance, avant de préparer, par la suggestion de l'extermination des habitants du village, l'opinion publique américaine déjà formée par d'autres « fictions de la haine », à l'entrée en guerre contre l'Allemagne, cette agonie,

Hitler's Madman (Howard Freeman et John Carradine)



véritable akmé du film, affirme (sans cette complaisance pour le rapport bourreau-victime, cliché romanesque, qui avait été dès sa formation violemment combattu par Rivette dans un article mémorable sur *Kapo* de Gillo Pontecorvo, et qui ravit aujourd'hui encore ceux-là mêmes qui sont les premiers à se croire et à se prétendre dégagés des conventions du cinéma américain) que le cinéma a une vocation à une, toute relative et fragile, objectivité. Une telle objectivité ne signifie pas neutralité et ne se déploie vraiment que dans les fortes contradictions. Sirk y parvient par d'autres voies que Ford, mais avec une même tonalité : le déchirement. Et, dans *Hitler's Madman*, cette objectivité, relative, qui implique l'aide possible de la violence (« seule la violence aide là où la violence règne »), s'accompagne, dans le domaine de l'absolu, du sentiment de l'irrémédiable.

SUMMER STORM (L'AVEU) (1944)

Summer Storm a été écrit par Sirk d'après « Un accident de chasse » de Tchékov. Olga (Linda Darnell) est trouvée endormie dans le salon d'été du comte Volsky (Edward Everett Horton, acteur des comédies de Lubitsch, que Sirk a maintenu contre tous les avis dans ce rôle dramatique) par le comte qui est veuf et par son ami, le juge Petroff (George Sanders) qui doit bientôt épouser Nadina (Anna Lee, actrice principale de la « fiction de la haine » de Fritz Lang), jeune femme de la bonne société. Le futur mari d'Olga est le métayer du comte qui, dès le mariage, éprouve une jalousie d'autant plus constante qu'il n'a aucune preuve que le comte et le juge sont précisément les amants – le premier, paisible, le second, fougueux – de sa jeune femme ambitieuse qui veut sortir de sa condition de serve. Le film commence vers 1920 en Russie : le comte, dépouillé de sa fortune par le nouveau régime, apporte à Nadina, directrice d'une maison d'édition, un manuscrit qui déclenche le flashback qui occupera la plus grande partie du film et s'ouvrira sur l'année 1912, avant la révolution. C'est au cours d'une partie de chasse que Olga sera trouvée poignardée. Sur son lit de mort, elle pardonne à son assassin qui n'est autre que le juge, à qui échoit professionnellement l'enquête. Après que le jury a condamné le mari métayer que sa jalousie trop voyante accusait, le juge raconte sa vie et ses deux crimes (le deuxième est d'avoir laissé condamner le métayer à sa place) dans ce journal, qu'en pleine période de misère, il demande à son ami le comte qui, faute d'argent pour se payer des lunettes, n'a pu en prendre connaissance, d'aller le porter à Nadina qu'il comprend avoir profondément aimée et de qui il espère un tardif pardon. C'est – une fois le flash-back refermé – dans son ultime hésitation entre envoyer le manuscrit par la poste à la police et le reprendre de force au facteur que le juge Petroff se fait tirer dessus et meurt.

Jamais, jusqu'aux grands films de sa période Universal, Sirk n'avait poussé aussi loin son emploi des miroirs : non seulement au cours de cette scène admirable où Nadina surprend le baiser échangé entre le juge, qu'elle aime, et Olga, et doit affronter cette rivale qui soutient son regard dans un grand miroir tandis que le juge reste exclu de cet échange, mais encore parce que toute la construction dramatique repose sur le fait que les personnages principaux sont eux-mêmes tous des miroirs les uns pour les autres, comme dans cette scène où le juge demande instamment à Olga mourante de dire le nom de son assassin alors qu'il lit dans son regard d'amour son propre nom imprononçable, ou bien ailleurs quand le juge interroge dans sa cellule la jeune servante qui dit avoir vu les mains de l'assassin au moment même où elle reconnaît au doigt du juge la bague qu'elle est en train de décrire.

Il y a ainsi dans tout le film une sorte de ronde, dans la conscience acquise par les personnages de ce qui les lie moralement,



Le Signe du païen (Jack Palance et Moroni Olsen)

qui finit par atteindre un haut degré d'ironie et de scepticisme : d'actes manqués en actes manqués, le juge, vaincu par la misère et par le mirage sexuel, tombe dans la trappe de la mort. La subtilité de Sirk porte moins sur la description approfondie des personnages que sur la mécanique effrayante qu'ils construisent, de reflets en reflets, pour réaliser leur destinée individuelle. Mais cette vision est la récompense pour l'imaginaire du spectateur d'une construction cinématographique attentive aux ténèbres qui la fondent.

A SCANDAL IN PARIS (1945)

Vidocq (George Sanders) et son complice Emile (Akim Tamiroff) qui viennent de poser pour un peintre d'église, le premier pour Saint-Georges, le second pour le dragon terrassé, et sont partis sur le cheval du peintre, vivent de vols toujours audacieux. Au point qu'ils tombent chez le premier ministre avec l'intention de voler les bijoux cachés quelque part dans le château. Leur tâche est compliquée par le fait que la jeune fille du premier ministre a reconnu dans ces invités malins (l'aisance mondaine de Vidocq a pourvu à l'invitation) les deux voleurs qui ont servi de modèles à ce Saint-Georges et à ce dragon qu'elle admire à l'église. Quand les bijoux sont enfin volés, le ministre de la police, Richet (Gene Lockhart), appelé au secours, s'avère incapable de retrouver sinon les voleurs du moins les bijoux. Vidocq démontre au premier ministre qu'avec un peu de logique on peut sans mal retrouver les bijoux. Les ayant lui-même cachés dans la serre, il invente un parcours d'indices dont l'énonciation émerveille le premier ministre. Celui-ci cherchait un meilleur ministre de la police : ce sera Vidocq. Il aura alors plus de facilité pour voler la Banque de France dont il a la garde, mais un scrupule de dernière heure, dicté par l'amour, le fait renoncer à son projet. Son complice, Emile – le dragon –, se révolte et meurt en voulant le tuer.

Des décors extravagants, des scènes très comiques et un des dialogues les plus brillants jamais entendus dans un film américain – aussi bons que ceux de *Certains l'aiment chaud* – donnent à ce film une sorte d'élégance constante, malgré la noirceur de son sujet réel qui est : le cynisme. Il est donc juste d'évoquer Billy Wilder pour le ton, mais Sirk est bien là avec sa maîtrise de la narration, des mouvements de caméra, et sa sympathie pour ses personnages qui empêche le film d'être lui-même cynique. Le chef de la police qui se voit devenir fou dans un miroir après avoir tué sa femme par jalousie obsessionnelle tandis que sur son dos ne cessent de piailler les oiseaux en cage qui composent son déguisement de marchand d'oiseaux dont il s'affublait pour épier sa femme, telle est sans doute la plus forte séquence du film. Elle vient, par sa puissance dramatique, équilibrer l'accumulation de scènes presque farçeuses et éclairer le propos d'un film qui pouvait sombrer, comme les films de Detlef Sierck, dans la gratuité expressive. D'un baroquisme sec, destiné de toute évidence à ne pas être répété, *A Scandal In Paris* ne fait pas encore entendre ni même soupçonner ce son plein et cette ample respiration des grands films Universal du même auteur, mais c'est toutefois l'un des films les plus originaux de Douglas Sirk.

LURED/PERSONAL COLUM
(DES FILLES DISPARAISSENT) (1946)

Réécrit à partir de *Pièges* de Robert Siodmak (avec Maurice Chevalier, Marie Déa, Pierre Renoir, Erich von Stroheim), *Lured* aligne les noms de Lucille Ball, George Sanders, Charles Coburn et Sir Cedric Hardwicke sans oublier, dans une courte mais très belle scène, Boris Karloff.

A Londres des filles disparaissent; l'amie de la dernière qui vient d'être tuée, décide d'aider la police à trouver l'assassin en s'offrant comme proie, c'est-à-dire en répondant à toutes les petites annonces susceptibles d'avoir été rédigées par cet étrange amateur de femmes qui avant de commettre un crime envoie régulièrement à la police des vers de Baudelaire ayant un rapport avec sa prochaine victime. Tous les soupçons pèsent sur le personnage du mondain interprété par George Sanders. Le film est construit sur les coïncidences – un peu comme *Summer Storm* et *A Scandal In Paris* – et avec le concours de circonstances qui mènent à la découverte puis à la délicate arrestation du criminel au moment même où il allait étrangler la jeune femme-piège.

Faisant grand emploi des ombres, des éclairages contrastés – seul parmi ces quatre films à ne pas être éclairé ou photographié par Eugen Shuftan, d'ailleurs non crédité, ou insuffisamment, au générique des trois autres –, Sirk introduit un climat étrange dans une histoire policière où les conventions sont, sinon dans le détail, du moins dans l'ensemble, entretenues. Le personnage le plus approfondi n'est toutefois pas celui du tueur de femmes, mais celui de l'homme soupçonné que joue, avec ambiguïté et ce qu'il faut d'incertitude angoissée, George Sanders. Mais si Sirk fait la preuve à chaque film de sa maîtrise sur son matériau, il n'a pas à chaque fois le matériau (c'est-à-dire aussi l'occasion ou le désir) qui lui permet de faire des films aussi forts que *Hitler's Madman* ou *Summer Storm*, si l'on arrête la comparaison à cette année 1946.

Il arrive – et cela devrait permettre de distinguer entre les films d'un même « auteur » sans cette crainte paralysante de dévaluer une œuvre parce qu'un film est moins beau, un tout parce que telle partie est faible – qu'un cinéaste éprouve le besoin de bâtir sur ses récentes découvertes et de consolider celles-ci en faisant un film de repos et de moindre risque. Il gagne ainsi souvent des forces neuves pour s'engager sur une route nouvelle et inconnue. Une telle œuvre de repos est rarement exaltante, mais le sentiment de sécurité qu'éprouve celui qui la fait, demeure dans le film et assure souvent son succès. Exemples dans le cinéma contemporain : Duras : *India Song* après *La Femme du Gange;* Eustache : *Mes petites amoureuses* après *La Maman et la putain;* Rivette : *Céline et Julie vont en bateau* après *Out I;* Moullet : *Une aventure de Billy the Kid* après *Les Contrebandières;* Straub : *Moïse et Aaron* avant *Fortini/Cani;* Demy : *Les Demoiselles de Rochefort* avant *Model Shop* (mais, ironie du sort et légère exception, Moullet : son film le plus commercial est aussi le seul de ses films qui ne soit pas sorti, en France du moins).

Lured se trouve un peu dans la même situation que ces films peu exaltants mais, d'une certaine façon, nécessaires : haltes pour leurs auteurs, ils permettent aux spectateurs, pour garder cette métaphore assez souple du voyage, d'accrocher leurs wagons.

IV

DOUGLAS SIRK : UNIVERSAL

NO ROOM FOR THE GROOM (1952)

Un soldat (Tony Curtis) épouse en hâte son amie (Piper Laurie) à Las Vegas, mais au moment de se mettre au lit, celle-ci voit sur le visage de son mari des boutons de rougeole. Elle appelle un médecin : voilà son mari, livré aux soins médicaux et privé de sa nuit de noces. Une fois guéri, il est rappelé en Corée sans avoir vu sa femme. Longtemps après, lors de son retour de la guerre, il arrive chez lui, retrouve sa femme, mais trouve aussi la mère de sa femme – à qui celle-ci n'a jamais osé révélé qu'elle s'est mariée et que le seul mot de mariage – pour le moment, du moins – fait s'évanouir. Et non seulement cette belle-mère, mais encore une quinzaine de cousins de province venus chercher du travail dans la région à l'instigation du gouvernement. La mère veut soudain que sa fille épouse un entrepreneur en béton qui veut d'ailleurs leur faire vendre la maison afin que son autoroute y passe. Grâce à la ruse d'un ami qui lui prête son appartement pour que le couple puisse se rencontrer et aussi se réconcilier, le soldat, après avoir risqué d'être emmené à l'asile pour que réussisse le plan de l'entrepreneur, retrouve sa femme et impose enfin son mariage.

Comédie d'une grande virtuosité, où les gags, les quiproquos, les cavalcades dans la maison abondent, *No Room For The Groom*, cauchemar sur la crise du logement et la froideur liée aux intérêts financiers, contient une critique sociale dont les grincements, aujourd'hui un peu atténués, donnent au film une vigueur qui manque, par exemple, à *I Was A Male War Bride (Allez coucher ailleurs)* de Hawks. Il n'est pas étonnant que Sirk ait été alors réprimandé pour avoir fait un film contre l'État.

Maintenant salarié d'une grande compagnie, la « Universal International », Douglas Sirk ne pourra plus nourrir les scénarios de son ironie ou de ses dialogues percutants : les rebondissements, les coups de théâtre et les retournements à la *Summer Storm*, ne sont plus de son ressort, mais appartiennent au genre et à ses lois. Où va donc se loger l'exigence critique du réalisme de Sirk? Dans ces plans répétés de gens qui envahissent le champ : ces émigrés sont drôles, certes, mais ils font, un peu trop peut-être, grincer ce mariage irréalisé. Et ce jeu des acteurs qui devrait être léger et inoffensif, mené avec la maîtrise que Sirk a acquise au théâtre et au cinéma, il se charge d'un sérieux, dans ces situations jouées à fond, qui laisse soupçonner une échappée possible de l'exaspération vers la violence. Le genre devant, par contrat, être respecté, Sirk le respecte, mais ce qui a été glissé dans la mécanique des plans, maintenant ne quitte plus le film.

ALL I DESIRE (1953)

L'action se passe au début du siècle. Naomi Murdoch (Barbara Stanwyck), actrice de théâtre qui a peu de succès mais mène sa vie en toute indépendance, revient dans la petite ville qu'elle a quittée depuis dix ans, pour répondre à la demande de sa fille qui voudrait lui prouver ses dons d'actrice lors de la représentation théâtrale de son école. A peine arrivée, elle se voit reprocher par son mari son départ et sa longue absence préjudiciable à leurs deux filles, et doit affronter les avances insis-



Akim Tamiroff, George Sanders et Fritz Leiber dans *A Scandal In Paris*

tantes de son ancien amant. Naomi est émerveillée par le jeu de sa fille qui, encouragée par son succès, demande à sa mère de l'emmener avec elle et de lui faire connaître et partager sa vie, qu'elle imagine glorieuse, mais Naomi détrompe sa fille. Un jour, excédée par la brutalité de son amant, Naomi le repousse et provoque sa chute sur son fusil chargé qui le blesse grièvement. L'accident fait scandale dans la ville et ranime la réprobation sur cette liaison voyante. Naomi veut alors quitter cette nouvelle vie si mal commencée et reprendre, seule et libre, le chemin du théâtre. Elle finit cependant par céder aux supplications de son mari qui l'aime encore et au besoin d'affection de ses deux filles.

A partir d'une trame plutôt conventionnelle, Sirk parvient à rendre crédibles des personnages qui ont pour fonction d'exprimer les préjugés moraux d'une petite ville. Le scénario contient l'apologie de la famille unie et la critique des « illusions » qui menacent la sécurité matérielle, mais la douleur liée au courage moral toujours lisible en Barbara Stanwyck (cf. *Clash By Night - Le Démon s'éveille la nuit* - de Fritz Lang, 1952), prend la défense d'un personnage condamné par le scénario au sacrifice de soi. Il suffit alors que la vie familiale soit filmée comme un théâtre et que les porteurs de valeurs « positives » ne soient pas filmés d'aussi près que le voudrait le processus d'identification des spectateurs à un film, pour qu'elles apparaissent comme les répliques et le comportement appris d'une vaste représentation sociale.

A la fois modeste et subtil, ce film ne demande pas au spectateur de rire des travers provinciaux comme l'exigeait avec un peu de roublardise Mankiewicz dans *Late George Appley* (1947) : installe sa critique en douceur.

ALL THAT HEAVEN ALLOWS (TOUT CE QUE LE CIEL PERMET) (1955)

Film tourné avec l'idée de faire un aussi grand succès commercial que *The Magnificent Obsession (Le Secret magnifique*, Douglas Sirk, 1953), ce film reprend les mêmes acteurs, Jane Wyman et Rock Hudson. Veuve et mère d'une fille ostentatoisement freudienne et d'un fils fanatiquement attaché à la mémoire et aux coupes d'argent de son père, Cary Scott est peu à peu attentive à son jardinier, s'émerveille de sa connaissance des arbres, découvre avec lui l'amour de la nature qu'il manifeste alors que d'autres l'empruntent à la lecture de Thoreau, et finit par l'aimer. Les commérages naissent et se multiplient dans cette petite ville de New England, et sous la pression de ses enfants qui expriment jusque chez elle l'hostilité de la bonne bourgeoisie, Cary Scott renonce à vivre son amour. Malheureuse et bientôt malade, hantée par le souvenir de cette joie évidente qu'elle éprouvait avec les amis du jardinier (au cours d'une des plus belles scènes de fête jamais vue au cinéma), alertée par le grave accident qui immobilise le jardinier, elle trouve enfin le courage de vivre sa vie.

Cette fois, la convention du scénario n'est plus dans la leçon d'obéissance à l'ordre social qui orientait celui de *All I Desire*, mais dans l'optimisme qui y affirme le triomphe de l'amour sur les pressions sociales. Le caractère théorique de la conclusion

qui risquait de passer pour règle et vérité générale, est tout à fait détruit par le film tel que l'a fait Sirk. Allant très loin dans l'exposition, le développement et l'expression dynamique des sentiments, donnant aux plans et aux scènes l'ample respiration d'un temps dramatique respecté, dédaignant les prestiges de la charge sociale qui eût pris aux deux personnages un temps précieux, celui de prendre leur temps, Sirk, chaleureusement attentif à toutes les variations des sentiments, retrouve ce filon secret qui l'apparente à Dreyer - il y a aussi entre eux cette passion pour Faulkner –, mais là où Dreyer exaspère les déchirures pour faire craquer le tissu social, Sirk, lui, souffle sur les blessures avec douceur et donne au cinéma américain, sous forme de faux opéras baroques, sa vraie musique de chambre.

V
DOUGLAS SIRK : ÉCOLE DE CINÉMA DE MUNICH

SPRICH ZU MIR WIE DER REGEN
(PARLE-MOI COMME LA PLUIE) (1976)

Court métrage en 35 mm et couleurs réalisé dans le cadre de l'enseignement à la Hochschule für Fernsehen und Film- München.

Une fenêtre : sur les vitres la pluie dégouline; au-delà de la rue : un immeuble où brille une publicité pour Coca-Cola. La caméra recule et découvre une femme qui regarde dehors, recule encore et découvre une pauvre chambre, d'hôtel peut-être – un décor de film de Duras – cruellement teintée de misère – une misère américaine venue sans doute avec ce texte de Tennessee Williams. Que cela soit bientôt parlé allemand ne fait que resserrer notre attention sur le caractère universel du drame qui moisit là, dans la chaleur, dans les couleurs éteintes des meubles et quand, avec cette caméra qui continue de découvrir lentement un homme en chemise de corps, allongé sur un lit de fer, le dialogue commence, c'est vers des zones chères à Dreyer, directement, que nous emmènent ces silences ainsi que la confession de cet homme et de cette femme, dont notre ignorance de la langue allemande nous livre la douleur soustraite à ses références anecdotiques. Un ventilateur, une radio d'où sort soudain n'importe quelle musique du dehors, un robinet qu'on tourne et qui délivre un peu d'eau : tels sont les événements qui ponctuent le dialogue. La caméra change fréquemment d'angle et découpe ces deux corps qui visiblement se rapprochent peu : ils semblent alourdis dans cette chambre. Leur rayonnement n'a pas l'éclat lumineux mais (comme souvent chez Demy) trompeur du couple si charnellement présent de *Model Shop*, mais il en a l'intensité. Cette pesanteur semble d'ailleurs préserver les chances de communiquer entre ceux qu'elle accable.

Rock Hudson et Jane Wyman dans *All That Heaven Allows*



Ce film, qui harmonise ces corps, ces objets, ces mots proférés, ces peu naturels gestes du quotidien, ces sentiments à la dérive, a une gravité proche de Dreyer, mais son écriture ne doit rien à personne : elle réalise la quintessence du mélodrame dont elle travaille l'épicentre. Loin des prestiges du commerce et des fictions épuisées, *Sprich zu mir*... exalte le degré zéro du cinéma qui s'apprend et se fonde sur n'importe quel argument qui soit structuré. Sirk brise en toute innocence les temples qu'on (1) lui dresse et invente librement un alphabet du cinéma qui prolonge son œuvre.

SYLVESTERNACHT. EIN DIALOG
(NUIT DE ST-SYLVESTRE. UN DIALOGUE) (1977)

Dialogue tiré de Schnitzler. Voir ce que Sirk en dit dans l'entretien. Plus modestement limité au découpage dans le temps de l'évocation d'un amour passé et perdu, par une femme à la fin d'un banquet, *Sylvesternacht*... conduit à un baiser noyé dans l'ombre et entouré de givre. Là aussi une gravité proche de Dreyer dans le rythme et l'expression des acteurs. Toutefois le film demande à ce que ses dialogues soient compris et le découpage dans le temps apprécié à sa juste mesure dans sa fonction réelle. Fort sentiment de frustration, ici, de ne pas connaître la langue, alors qu'il était absent devant les films signés Detlef Sierck, purement ornementaux.

ÉPILOGUE

Written On The Wind (Écrit sur du vent), 1956, et *Imitation Of Life (Le Mirage de la vie)*, 1958, furent également projetés, que je n'ai pu revoir et qui seront sans doute restés dans la mémoire de qui suivit, il y a trois ou quatre ans, sur Antenne 2, le cycle Sirk. (2).

Locarno 78 fut donc marqué par la présence de Douglas Sirk et d'un certain nombre de ses films : ceux dont il est question ici; ainsi que par la vision plutôt discrète de l'excellent film de Monte Hellman, *China 9, Liberty 37* dont nous espérons reparler, et par le grand succès mérité – une fois n'est pas coutume – qui accueillit *Opening Night*, dernier film de Cassavetes, qui prend un peu le contrepied de son film précédent, remplace le spectacle miteux par le spectacle glorieux, et est le plus beau film sur le théâtre depuis le dernier Renoir. Enfin *Fingers (Mélodie pour un tueur)* de James Toback fut à Locarno le morceau de choix de la bêtitsia internationale qui à Paris aussi s'emballe, au nom de la distanciation, sur les bijoux en toc.

A quand le festival étoilé qui aurait assez d'imagination et d'énergie pour mêler le dernier Cassavetes, le film de Sternberg confisqué par Chaplin, l'oeuvre de Luc Moullet et les films yiddish et arméniens de Edgar G. Ulmer, et cesserait, au moins quelque temps, de chercher avidement à coller l'étiquette, bien peu satisfaisante, d'auteur sur tel ou tel nom pour oser enfin *éprouver* le film avant de réagir selon qu'il est fidèle ou traître à l'image qu'on forme de son auteur?

Jean-Claude Biette

(1) D'abord Fassbinder.

(2) Pour les autres films de Sirk, on peut consulter le numéro 189 des *C. du C.* qui contient un premier entretien avec D.S. ainsi que sa filmographie complète établie par Dominique Rabourdin et Patrick Brion.

L'ANCIEN ET LE NOUVEAU

CONTRE LA NOUVELLE CINÉPHILIE

PAR LOUIS SKORECKI

Il me semble utile de préciser, pour la bonne compréhension *de ce texte, qu'il a été écrit entre Octobre 77 et Février 78. C'est dire qu'il aurait dû (logiquement : dans les délais normaux de parution) paraître à la fin du mois de Mars (dans le numéro daté Avril 78). S'il* n'apparaît *qu'aujourd'hui dans les* Cahiers *– c'est qu'il a, comme on dit, « fait problème » –, ce n'est pas tant, à mon sens, qu'il fasse hiatus avec la ligne (implicite) de la revue, mais plutôt qu'il ne marque pas du tout sa position vis-à-vis des* Cahiers.

Pourquoi ? Il est secondaire aujourd'hui, du moins je le crois, de chercher à se situer explicitement par rapport aux Cahiers *quand on occupe (c'est mon cas) une position marginale ou périphérique. Et si c'est secondaire de distribuer des bons et des mauvais points (de dire que tel texte théorique fait avancer, tel autre reculer, ou de faire critique sur critique pour mieux rappeler à la fin que les* Cahiers *sont encore et tout de même la meilleure et la plus passionnante revue de cinéma), c'est qu'il me semble diablement plus important, fondamental,* urgent, *de mettre tous ceux qui vivent aujourd'hui, de près ou de loin, de l'industrie du cinéma en France,* dans le même bain. *Les* Cahiers *– nous – compris.* Parce qu'ils y sont, parce que nous y sommes.

Et parce que nous risquons, si nous n'y prenons garde, de ne plus trouver pour nos textes un seul lecteur qui sache lire, et pour nos films un seul spectateur à même d'en jouir et *d'en tirer quelque chose.* – L.S.

---

c'était la dernière séquence
c'était la dernière séance
et le rideau sur l'écran est tombé.
Eddy Mitchell
(La dernière séance)

Le cinéma – le bon comme le mauvais – a beaucoup changé. Les spectateurs et les media – les bons comme les mauvais aussi. De ce changement on ne trouve trace nulle part. On fait comme si aux auteurs d'hier succédaient ceux d'aujourd'hui, aux cinéphiles de l'ancienne génération, ceux de la nouvelle. Mis à part quelques regrets d'un âge d'or, ou d'une belle époque du cinéma (regrets rétros, regrets suspects), aucune fausse note dans la continuité du cinéma telle qu'elle est mise en scène par les media, travestie. (Et les *Cahiers* ont leur part dans ce travestissement, une part *singulière*, qu'il ne faut pas manquer d'interroger).

L'analogie qui ne peut manquer de venir à l'esprit est bien sûr celle d'un film, un film dans lequel on aurait tout fait pour dissimuler le montage, pour le rendre transparent afin que les cassures, les brisures, les changements, n'apparaissent nulle part : sous les pavés de l'histoire du cinéma, la mer tranquille, avec quelques vagues tout au plus pour tout mouvement.

Ce film est un mensonge, cette idée : de la poudre que se jettent à leurs propres yeux les plus sérieux des journalistes et aux yeux des autres les plus crapuleux. Il est nécessaire de rendre au cinéma sa discontinuité, au spectateur ses questions : ce sont nos contradictions et celles du cinéma que nous masquons tout à la fois et il s'agit, aujourd'hui, non pas tant de les résoudre, que de les mettre en avant, *pour y voir quelque chose.*

CINÉPHILIE I

Quand on parle de cinéphilie, je crois qu'il faut expliquer, préciser, mettre les choses à plat : mettre soi-même les pieds dans le plat et y aller de sa personne, faute de quoi l'autre, le lecteur, risque de n'y rien comprendre. Dans les *Cahiers,* depuis qu'on reparle de cinéphilie, on n'en a jamais moins parlé : chacun y va de sa confession, avoue ses péchés (« oui j'ai été, je suis peut-être encore cinéphile »), mais fondamentalement tout reste dans l'ombre, la cinéphilie demeure chose mystérieuse, rituelle, passée et présente, contradictoire, énigmatique. Tout se passe comme si on ne pouvait rien dire de la cinéphilie : au temps où elle survient, plongé qu'on est dedans, sans le moindre recul, rien ne peut se proférer sur le phénomène; au temps où elle a tendance à se dissiper, à se faire plus précise du fait même de l'éloignement dans le temps, elle se déforme, elle se transforme, elle devient *la cinéphilie d'un autre* (politiquement condamnable ou louche, on ne sait pas trop bien, autant faire attention, mieux vaut mettre des guillemets, etc.). N'est-ce pas aller trop vite de dire, comme le fait Jean Narboni dans sa critique de *L'Ami américain* (Cahiers n° 282), que *« se révèle quelque chose du caractère sacré, clandestin (vaguement pornographique) de la cinéphilie »,* si l'on n'a pas, d'abord, tenté d'en mesurer, d'en dire l'aspect autobiographique, vécu, profane.

Au début des années 60 (et avant pour d'autres dont je ne suis pas), quelques dizaines de spectateurs vivent furieusement et *aveuglément* leur passion du cinéma : à la Cinémathèque de la rue d'Ulm, plus tard à celle de Chaillot, dans des ciné-clubs spécialisés (« Nickel Odéon », « Ciné Qua Non »), voire même au cours d'expéditions bruxelloises (sept, huit films par jour, pour un week-end de cinéma américain de série Z, des films invisibles à Paris), en dépit de quelques différences qui nous singularisent, nous partageons deux ou trois choses : un amour fou du cinéma américain (contre vents et marées, critique officielle, bon goût), l'admiration inconditionnelle pour quelques réalisateurs (à chacun sa liste, ses préférences), et surtout *un même espace :* les trois ou cinq premiers rangs de la salle sont les nôtres, ceux d'où nous voyons les films, ceux où nous sommes en terrain de connaissance, où nous nous reconnaissons pour ce que nous sommes : *des cinéphiles avancés.*

Quand on se trouve si près de l'écran (et la place ne variera pas avec la taille de l'écran, c'est une place rituelle et symbolique aussi), il y a quelque chose qu'on ne voit pas, qu'on ne peut (ni ne veut) voir : c'est *le cadre.* Sans recul, on entre, on essaie d'entrer dans le film. On s'y oublie, on s'y noie, on s'y vautre, pour oublier ce cadre essentiel, pour devenir aveugles : une fois *dans* le film, comment y *voir* quelque chose, que ce soit de la mise en scène ou du propos? Et pourtant. S'il y a effectivement de l'aveuglement à vouloir se fondre au plus près de quelques scénarios, avec quelques repères et quelques noms pour toute borne, comment expliquer que de ces séances hallucinées, de ces clignotements d'yeux à la lumière toujours trop vive des réveils de fins de films, émerge aussi de la logique et de la lucidité, du discernement et de l'idée. Si l'on fait abstraction de la paresse intellectuelle quant au jugement critique sur le contenu (cette période où les films en viennent à se confondre avec la vie nous voit défendre des propos ultra-réactionnaires, pardonnés allègrement – plus : ignorés – pour autant qu'ils s'inscrivent dans des œuvres émouvantes ou convaincantes), il y a une rigueur et une cohérence dans les choix – de films, de réalisateurs – qu'on ne retrouve presque plus aujourd'hui. Je ne sais pas à quoi cela tient, mais l'idée du cinéma qui se jour alors, elle, tient toujours.

CINÉPHILIE 2

Il y eut des erreurs et des injustices; il y en a toujours quand on joue sur l'avenir : quand on mise sur des cinéastes qu'on sort de l'ombre pour en faire des champions, les enchères montent vite. Ainsi avait-on tort de préférer la rigueur mathématique et hautaine de Keaton – comique froid, glacé – à l'irréductible mélange de méchanceté et de tendresse de Chaplin; tort, aussi, de ne retenir du cinéma japonais que Mizoguchi – certes, un immense cinéaste – alors que Kurosawa, ne serait-ce que pour avoir fait ce qui est peut-être le plus beau film du monde – *Dodeskaden* –, est certainement à réévaluer; c'était imbécile de mépriser Buñuel ou Wyler au profit de faux auteurs types comme Preminger ou Minnelli. Les exemples sont nombreux : il faut n'y voir qu'anti-conformisme forcené et désir de se démarquer, un désir qui allait jusqu'à faire considérer à l'un de nous (passé depuis à la télévision où il programme souvent de bons films) que Richard Thorpe – minable cinéaste s'il en fut – était « le plus grand »! Ces batailles de noms et ces rivalités de listes ont sans doute l'air bien futiles aujourd'hui. La Cinémathèque, celle d'Henri Langlois, était alors le lieu privilégié où s'évaluaient, se dévaluaient, se réévaluaient les cinéastes et leurs films : énormes rétrospectives où l'on pouvait, d'une traite, survoler toute l'œuvre d'un cinéaste. Les *auteurs* n'étaient pas alors – comme c'est le cas aujourd'hui : voir comment les films sont toujours flanqués, dans « Pariscop » et ailleurs, de leurs créateurs, le plus souvent fantômes et fantoches – désignés d'emblée comme tels : n'avaient le droit à ce titre que ceux qui nous paraissaient avoir à la fois une thématique et un style assez reconnaissables et originaux, ceux qui avaient, comme nous disions allègrement, leur vision du monde. Cette fameuse *politique des auteurs,* lancée au grand dam et à la fureur du reste du monde, critiques et spectateurs confondus, par quelques hérauts des *Cahiers* d'alors, n'allait de soi pour personne : on s'indignait d'autant

plus, ici et là, qu'elle s'appliquait en premier lieu à un cinéma, le cinéma américain, qui semblait, de l'avis de presque tous, être régi par les grands studios hollywoodiens, les producteurs puissants qui imposaient leur point de vue.

Qui avait raison?

Tout le monde et personne sans doute : autant qu'il est vrai que le metteur en scène n'avait que bien peu de droits et beaucoup de devoirs, de besognes à accomplir qu'il lui en déplaise ou non, en ces années-là à Hollywood, autant il demeure indéniable que le cinéma qui sortit de tout ça fut, reste, demeure remarquable, unique et irremplacé.

Ne serait-ce pas alors la cause même qui faisait dire à certains que le cinéma américain ne pouvait être un cinéma d'auteur qui lui permettait – le paradoxe n'est peut-être qu'apparent – d'être le plus propice à la création, à l'expression du talent – voire du génie?

Il est quand même assez remarquable, stupéfiant même du point de vue de la logique, qu'un cinéaste comme Joseph Losey, dès le moment où il put enfin filmer sans entraves les sujets qui lui tenaient à cœur, avec toute la liberté qui lui manquait auparavant, perde presque complètement *ses moyens :* autant sa période américaine est rigoureuse, exemplaire, faite de réussites uniques et singulières, autant sa période libre est morne, démesurée, et les moyens mis à sa disposition hors de proportion avec les enjeux et les résultats. (Il n'est que de comparer *L'Enfant aux cheveux verts,* pour en citer un au hasard, avec *Cérémonie secrète,* pour en citer un autre, pas exactement pris au hasard, pour s'apercevoir de manière *flagrante* que les films de la période entravée sont sans commune mesure avec ceux de la période dite libre).

CINÉPHILIE 3

Il est rare qu'un cinéaste puisse tout faire, écrire, réaliser, produire, contrôler son film de bout en bout. Et quand il y arrive (les exemples existent, de tous temps), n'est-il pas amené à relâcher son attention quelque part, obligé qu'il est de veiller à plusieurs choses à la fois? Le cinéaste hollywoodien de notre (faste) époque n'avait pas de ces soucis : pris en charge par une machine bien huilée, tout son travail consistait à obéir, à réaliser ce qu'on lui commandait de réaliser, ou à désobéir. C'est-à-dire que pour un artiste pervers (ou un artisan – peu importe le nom), l'enjeu devenait beaucoup plus subtil : il s'agissait de faire semblant de réaliser, de livrer la commande, tout en insistant – il y fallait de la volonté, de l'obstination, de la *suite dans les idées* – pour se réserver, à l'intérieur des limites imposées, quelques zones franches ou pouvoir insinuer quelque chose d'autre, quelques éléments du film – considérés comme mineurs : ou passant inaperçus du côté des commanditaires – sur lesquels il devenait possible de travailler, à l'abri, sous les regards aveugles des patrons pressés, un travail de taupe, précis, logique, anonyme. Encadré de toutes parts et ligoté du côté de la liberté d'expression, le metteur en scène pouvait, s'il en avait le désir – et c'est ce *désir,* insensé, inutile et vain, un désir pour rien, un désir pour tout, un désir de dire sans dire, de faire sans faire, d'être ailleurs tout en étant ici, de s'exprimer sous la pression, sous l'oppression, un désir dérisoire de vouloir faire œuvre, de vouloir faire bonne figure et bon cœur contre mauvaise fortune, un *désir de dire,* un désir à peine formulé souvent de faire un tout petit peu plus que sa part imposée de travail, un désir de s'exposer à des risques, de s'exposer quelque part, de risquer quelque chose, c'est *ce désir-là* qui a disparu, qui disparaît du cinéma – oui, le metteur-en-scène pouvait s'il en avait le désir – et peut-être que maintenant il ne peut plus – il pouvait travailler dans le sublime, dans le ciselage d'un détail ou la mise au point d'un regard, dans l'éclairage d'un geste ou le débit d'un dialogue, dans l'ordonnance délicate d'une scène, dans la plus petite chose : il *pouvait y mettre du sien.*

[(Peut-être est-ce de cet état de choses qu'à leur manière les Mac-Mahoniens témoignaient. Ce groupe de cinéphiles – leur nom dérive du cinéma où était affichée la photo de leur « carré d'as » : Lang, Losey, Preminger, Walsh – était tout à fait exemplaire de la logique et de la rigueur, inséparables d'un fanatisme certain, qui présidaient alors à l'amour (fou) du cinéma. Leur théorie se résume en quelques phrases : il y a une perfection du cinéma que certains films approchent, et c'est cette perfection qu'il faut sans cesse rechercher, une transparence, une adéquation de la manière à la matière, une élégance et une intelligence du geste, une économie dans les moyens : théorie du moment privilégié, *c'est-à-dire de la réussite et de la sublimité du fragment, un fragment qui aurait une telle beauté et une telle force d'évidence qu'il constituerait à lui seul un modèle, le modèle vers quoi tout cinéma devrait tendre. Ils sont les seuls cinéphiles, à mon sens, à avoir été logiques avec eux-mêmes jusqu'au bout : quitte à défendre passionnément tel ou tel fragment américain, il fallait reconnaître le bien-fondé et la légitimité du système qui les avait rendus possibles, d'où un éloge de la société américaine, la défense du système politique le plus réactionnaire, l'adéquation la plus radicale de la forme que l'on défend au fond qu'elle implique et qu'elle véhicule. Les avatars de cette théorie – tel texte, par exemple de Jean Curtelin, défendant le personnage fasciste d'Aldo Ray dans* Les Nus et les morts, *ce « Sergent Croft, petit frère » avec lequel Walsh lui-même avait pris ses distances – sont l'envers d'un seul et même décor, un seul et même système critique, le seul vraiment cohérent à ce jour qui explique et justifie un certain type de passion cinéphilique, le seul aussi à n'avoir été, depuis, ni remplacé ni remis en cause. Cohérence : plus que celle qui rend inséparables les œuvres de l'éthique dont elles participent, c'est la cohérence du choix qui, aujourd'hui, me retient encore : à ce carré*

d'as, Mourlet dans les Cahiers, *d'autres dans* Présence du cinéma, *ajoutaient Ludwig, Heisler, Lupino, King, Dwan, Fuller, DeMille, Ulmer, Guitry, Pagnol, Mankiewicz, McCarey, Tourneur, d'autres aussi, tous de très grands cinéastes, certains reconnus mais beaucoup encore inconnus ou méconnus. Il y a là une mine de talents et de découvertes, à peine explorée, délaissée au profit d'un cinéma plus clinquant, moins secret, fait de rééditions de films superficiels qui ne sont que des illustrations plates de tel ou tel genre, des films qui fonctionnent au plus petit dénominateur commun – l'effet –, des films d'ôteurs. Le cinéma du Mac-Mahon est un cinéma minimal, celui de la défense et de l'illustration maniaques du détail sublime et transparent dont les dernières valeurs de l'Occident chrétien porteraient trace, et dont la somme ferait fresque : bannière de déchirure, drapeau de gestes enluminés, rêve d'une totalité retrouvée et souveraine. Utopie démodée et usée jusqu'à la corde, peut-être moins abject qu'il n'y paraît : quand l'usure de la corde se mesure à la trame de ses ultimes aberrations* – La Femme dont on parle *(Mizoguchi).* Gideon of Scotland Yard *(Ford).* Curse of the Demon *(Tourneur).* Elle et Lui *(McCarey).* Les Conquérants d'un Nouveau Monde *(De Mille).*]

CINÉPHILIE 4

1959, 1960 : des critiques de cinéma, ceux des *Cahiers* de l'époque, passent à la réalisation de films, font la une des journaux mais pas du tout l'unanimité des spectateurs : la « Nouvelle vague » – Godard plus particulièrement – s'attire la haine féroce de bon nombre de critiques et de cinéphiles, et d'une partie importante du public. Notre passion furieuse pour le cinéma commence sur cette toile de fond.

Pour le cinéphile d'alors, Godard est hérétique : un exemple à ne pas suivre (il semble brûler ce qu'il a adoré, que nous commençons à découvrir nous-mêmes avec adoration : le cinéma américain, surtout celui de la série B), mais un exemple quand même : la preuve que la fréquentation intensive des salles obscures peut déboucher sur une activité créatrice, dans un premier temps caractérisée par une critique *active* des films, dans un deuxième temps par le passage à l'acte : la réalisation elle-même. Seuls les plus jeunes d'entre nous parviendront à se débarrasser de la méfiance que leur inspirent les premiers films de Godard, *Bande à part*, à l'allure un peu classique, permet aux retardataires de prendre le train en marche (une autre étape importante de cette reconversion sera *Les Carabiniers*). Pour les plus vieux, il est souvent trop tard : à droite comme à gauche (encore que ces termes ne recouvrent pas grand chose de politique à l'époque), c'est la condamnation sans appel : l'équipe de *Présence du Cinéma* autant que celle de *Positif* couvrent Godard d'injures (le plus constant, à cet égard, celui qui est resté fixé à cette époque, celle des réactions épidermiques les plus violentes, c'est bien sûr Benayoun, l'attardé). Les groupes se forment, autour de ciné-clubs ou de revues, mini-groupes plutôt, chacun avec ses particularismes; il est pourtant une idée (à peine une théorie : c'est un a priori implicite), qui, pour n'être pas formulée, est cependant commune à toutes les chapelles d'amateurs de cinéma : *la transparence*. Le film doit coller : au plus près, à une conception fluide que l'on se fait de la réalité. Il ne doit pas s'encombrer de truquages et d'effets. Il doit refléter le réel. Première conséquence : le montage doit être invisible, l'illusion de réalité, l'illusion que tout le film n'est qu'une seule scène, un seul mouvement, doivent être totales.

On comprend que les coupes de Godard aient fait sauter le cœur dans la poitrine de quelques-uns.

(Si je ne parle pas des textes d'André Bazin, sur le montage notamment, c'est que je ne les connaissais pas à l'époque : inutile, donc, de faire (une sur) impression, de jouer d'un effet de savoir rétroactif : cela ne ferait que brouiller les cartes. Il est par compte indispensable de rappeler l'importance et l'influence énormes de Jean Douchet. Ni Astruc, ni Rivette, ni Rohmer, malgré la pertinence et la précision de leurs idées, n'ont rencontré un tel écho chez les cinéphiles. C'est que l'approche de Douchet – une mise en thème rigoureuse de ce qui constituait l'univers de tel ou tel grand cinéaste –, l'approche thématique comme on l'appelait, était la plus propice, parce qu'elle expliquait quasi mot à mot pourquoi un metteur en scène était digne de porter le nom d'auteur.

Ce qui fut (bel et bien) fait : aujourd'hui encore, pour les sceptiques, les textes de Douchet sur Hitchcock ou Lang ont valeur d'illustrations exemplaires et de preuves.

Comment (bien) parler de ces groupes de spectateurs enfiévrés que nous formions?

Peut-on dire (Jean Narboni, article cité) de la cinéphilie qu'elle est *« d'essence fondamentalement homosexuelle »?* N'est-ce pas, une fois encore aller trop vite? N'est-ce pas refouler le réel, le devancer par l'analyse (vraisemblablement juste)?

La réalité, dans sa bêtise toute simple, dépasse toutes les fictions : la cinéphilie est *d'abord* un phénomène masculin, qui ne concernait (et ne concerne sous ses nouvelles formes abâtardies) que les hommes. Je dois dire que quand une femme cinéaste, agacée par les habitudes et les tics de la cinéphilie, m'a fait remarquer que c'était une passion exclusivement masculine, l'évidence

de la chose a fait que je n'en doutai pas un moment, sûr de *l'avoir toujours su*, mais quasiment certain aussi de ne l'avoir jamais formulé, de ne *l'avoir jamais dit*. (Pourquoi les femmes n'y prennent pas part m'intéresse moins, *aujourd'hui*, qu'expliquer comment les hommes la vivent). Plus que tous les rites et toutes les aberrations de la cinéphilie d'hier, celle qui était faite de passivité et de frénésie, d'inconséquence et de lucidité, de mollesse et de rigueur, c'est ce *non-dit* qui en constituait, qui en constitue je crois, l'essence irréductible, le nœud signifiant. De certaines choses on ne parle, on ne parlait pas : la sublimité peut bien se parer de tous les mots, pour autant qu'on n'interroge pas son caractère sacré. De même, et par voie de conséquence, la passion cinéphilique revêt ce caractère d'évidence qu'on ne questionne jamais, sinon dans ses aspects purement triviaux, essentiels mais secondaires. (Ainsi, l'homme à fiches – on appelle comme cela celui qui note consciencieusement, méthodiquement, tous les moindres détails des génériques de films – n'est jamais interrogé sur le pourquoi de cette occupation, à l'époque peu évidente, mais sur son savoir même : il répond à des questions, il comble des lacunes. Point).

Deux évidences donc : celle de ce qu'on est (le cinéphile n'interroge jamais sa place de cinéphile) et celle de ce qu'on aime (il n'interroge pas davantage ses objets de prédilection). (On pourrait dire, au passage, que *l'unité* se fait plutôt dans la haine – comme de mauvais objets – qu'elle ne se fait dans l'amour : les bons objets, les objets adorés – « sublimes, géniaux » –, se jalousent, se contestent, et on remet volontiers en cause la ferveur de l'autre).

Ce qu'on aime (et ce qu'on hait aussi) ne peut laisser aucun doute sur ce qu'on est : un être prêt à répondre à toutes les questions (éruditions et enthousiasme encourageant la parole et la dérive « que le jour recommence et que le jour finisse sans que jamais... ») sauf une : mais qui êtes-vous donc?

CINÉPHILIE 5

C'était l'époque des découvertes, des classements, des listes, des notes : une histoire sauvage du cinéma, qui se faisait anarchiquement ou méthodiquement, à la petite semaine. Dans les *Cahiers*, le Conseil des Dix attribuait ses étoiles (la formule est, depuis, reprise partout, vidée pourtant de son sens) : un point noir (inutile de se déranger), une étoile (à voir à la rigueur), deux (à voir), trois (à voir absolument), quatre (chef-d'œuvre); on prenait ses risques : dénicher le chef-d'œuvre au fil des mois est sans doute hasardeux, mais c'était *possible* (exemple, Mai 1960 : *A bout de souffle* (Jean-Luc Godard), *Le Trou* (Jacques Becker), *Moonfleet* (Fritz Lang), *Party Girl* (Nicholas Ray), *Pather Panchali* (Satyajit Ray), *Plein soleil* (René Clément), *Soudain l'été dernier* (Joseph L. Mankiewicz), plus un Blake Edwards, un Claude Sautet, un Henri Decoin, un Michael Curtiz avec Presley. L'ordre des films est celui de leur classement à l'arrivée – obtenu par la moyenne des notes, les Dix étant composés de 6 membres des *Cahiers*, plus quatre de l'extérieur. Cet exemple n'est pas *absolument* choisi au hasard, mais il n'a rien d'unique ou d'exceptionnel).

Chacun y allait donc de sa liste, de ses classements (les meilleurs films de l'année, les meilleurs films du monde, les chefs-d'œuvre de tel ou tel réalisateur, les plus grands metteurs en scène), de ses notes. Il y fallait une application studieuse (souvent dénuée d'humour, à de rares exceptions près – Godard et Moullet notamment), mais aussi une ferveur et une religiosité sans failles : l'ambiance était celle d'une institution religieuse marginale (underground : souterraine), une institution fragmentée en divers groupes – qu'on nommait justement les *chapelles* – et dont les élèves auraient eu un désir fou de travail.

L'émission télévisée de Tchernia, *Monsieur Cinéma* (reprise depuis peu avec – déjà – un doucereux parfum rétro), rappelle irrésistiblement son ancêtre officieux, les soirées du Mardi au « Studio-Parnasse » : aux questions les plus difficiles et retorses (acteurs de second plan, techniciens...), les mêmes deux ou trois champions (cinéphiles *aussi*, ce qui aujourd'hui n'est ni nécessaire ni suffisant pour gagner) répondaient à la seconde, se partageant les primes – des billets d'entrée pour les prochaines séances. Mais ce n'était pas tout. En plus d'un affichage sophistiqué (qui donnait, en regard des notes décernées par J.-L. Cheray, l'animateur et le programmateur de ces joutes, les moyennes des cotations des spectateurs), en plus des débats que suscitaient les attributions de ces notes (débats très scolaires : « Que vaut la musique? Et le jeu des acteurs? Et la photographie? Et la mise en scène? »), il y avait *le cahier*. On y inscrivait ses réactions (appréciations, injures, plaisanteries de potaches, réflexions...), mais aussi *on y faisait part de son désir :* « pourquoi ne peut-on pas voir *Fearmakers* (Tourneur)? Et *Bigger than Life* (Ray)? ». On connaissait le plus souvent les réponses à l'avance (« Les copies sont perdues. Les droits sont expirés »), mais on pouvait formuler une demande, écrire... : ça ne coûte rien qu'un fol espoir, ça nous transporte un instant dans ce qui est, qui pourrait être, de l'ordre du miracle.

Mais pourquoi cet *amour fou ?* Pour le comprendre, il faut en expliquer les *circonstances*. Il faut rappeler qu'en plus du fait – indéniable *aujourd'hui* – que ces films que nous aimions follement étaient – presque toujours – *extraordinaires* (ils nous sortent de l'ordinaire, autant par leurs fic-

Cinéphilie divisée : Dominique Rabourdin, Jacques Bontemps, Colette Descombes et Michel Gonzales, dans *Brigitte et Brigette*, de Luc Moullet.

Pierre-Richard Bré énumère la liste de ses 123 cinéastes préférés à Colette Descombes, dans *Brigitte et Brigitte*, de Luc Moullet.

tions que par leur génie, loin de la médiocrité de la « qualité française » qui règne alors), il fallait les *mériter :* aller les chercher dans les cinémas de quartier qui les (re) passaient dans de vieilles copies doublées en français (cela tenait de l'expédition d'aller à la découverte dans les bas-fonds mal famés de St-Denis, dans les hauteurs de la Cinémathèque – voire à l'étranger – et tout cela sans guide, à l'aveuglette), se faire une idée toujours neuve d'un cinéma inconnu et merveilleux, en friche, abandonné par la critique officielle à la seule perspicacité têtue de ceux qui ne voulaient d'autres terrains d'aventures que ceux du petit peuple, des terrains où, pour s'y retrouver, il fallait bien *se faire une idée.*

Se faire une idée : la période est tellement riche en découvertes (les films des années 60, mais aussi tout ce qui précède, largement inexploré, mal compris et mal vu par les historiens du cinéma) qu'elles ne sont aucunement épuisées. Qui connaît *Flight, Dirigible* (les premiers Capra des débuts du parlant – et des débuts de l'aviation) ou, du même Capra, *Rain or Shine* (qui annonce et contient déjà – et vaut largement – tous les films des Marx Brothers réunis)? Et, pour ne pas s'en tenir au seul cinéma américain, qui peut se souvenir de *La Nuit du carrefour,* peut-être le plus beau film de Renoir (et le seul qui rende justice au génie de Simenon, qui restitue quelque chose de l'ambiance et du climat – non pas au sens psychologique mais bien au sens météorologique – de ses romans)? Toute une (nouvelle) génération qui ne connaît Ozu que depuis quelques jours, ignore encore complètement *L'Arc-en-ciel* (Donskoï), *Okraïna* (Barnett), *Allemagne*



Bruce Balaban et Rosanna Schiaffino, dans *Illibatezza,* de Roberto Rossellini (1er sketch de *Rogopag*)

année zéro (Rossellini), *Le Tigre d'Eschnapur* (Lang), *Le Diable boiteux* (Guitry), *Le Voleur de femmes* (Gance), *L'Impératrice Yang Kwei Fei* (Mizoguchi), *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz* ou *La Jeune fille* (Buñuel), *Blind Date* (Losey). Et que dire des Dreyer, des Renoir américains...? La liste est sans fin et aide peut-être à comprendre ce goût des listes, justement : un petit jeu où le savoir et l'érudition montrent leur nez, bien sûr, mais aussi un moyen sûr de fixer – sur le papier ou ailleurs – un peu de cette fabuleuse mémoire qui résiste au temps et aux modes, un moyen de *ne pas oublier :* confronter ces images – qui le plus souvent n'existent que dans et par le souvenir – avec celles que nous voyons aujourd'hui, et *surtout :* ne pas s'en laisser conter; refuser la nostalgie (qui déforme bien) autant que le goût du jour (qui informe mal : naissance quotidienne d'un nouveau cinéaste, d'un nouvel auteur).

Et que le fétichisme de la liste n'empêche jamais le retour du vif : la robe jaune d'Ann Sheridan qui éclabousse l'écran dans *Appointment in Honduras* (Tourneur), le sang rouge qui gicle aux lèvres giflées de Louis Jourdan dans *Anne of the Indies* (Tourneur, encore) ou l'enfant emporté en un éclair par une balle perdue qui l'arrache littéralement du cadre dans *Wichita* (Tourneur, toujours).

CINÉPHILIE 6

Toute cette place accordée à Tourneur mérite quelques explications. Je ne crois pas que les analyses de Biette (dans leur honnêteté directe, fidèles et inchangées – contemporaines du passé cinéphilique –, elles doivent paraître plus mystérieuses et indécidables encore) suffisent à renseigner, à éclairer le lecteur. A vrai dire, seuls les films eux-mêmes permettraient au spectateur de (commencer à) se faire une idée. En leur absence presque totale, on peut tenter – pure témérité peut-être – d'y voir quand même un peu plus clair.

Pourquoi est-ce que je tiens Jacques Tourneur pour le plus grand des cinéastes? Prenons comme éléments de réponse les deux seuls films de lui qu'on ait eu l'occasion de voir récemment : *Leopard Man* (programmé il n'y a pas trop longtemps au Ciné-Club de l'A2), et *Wichita* (ressorti à l'Action-République et déjà critiqué – on va en reparler – par J.-C. Biette).

De *Leopard Man* (un film dont Tourneur n'est pas très fier : mais ceci est une autre histoire – encore que c'est la même, c'est sa suite et sa conséquence, logiques toutes deux : ses déclarations sont le mélange le plus invraisemblable et le plus incohérent, le plus contradictoire, entre des vérités d'une pertinence et d'une subtilité *uniques*, et des contre-vérités, des contradictions – très répandues, très *courantes* dans les propos des metteurs en scène américains, partagés entre leurs discours et celui, *omniprésent*, du cinéma américain, un discours de pouvoir qui a force de loi et qui implique des règles et des devoirs, un discours rigide, stéréotypé, moral, avec lequel ils sont toujours, à un moment ou à un autre, réduits à se confronter, quitte à se contredire, pour *sauver la face*, un discours qu'ils peuvent soit détourner en lui ajoutant des petits emprunts subversifs de leur cru, soit, ce qui est plus difficile et que Tourneur a choisi de faire, en épousant totalement ce discours, ce qui lui enlève toute substance et toute réalité, ce qui le rend creux comme une convention, plat comme un canevas, étant bien entendu que dès que ce discours de la loi a été bel et bien ridiculisé il faut contrebalancer cet effet en le reprenant pleinement à son compte, il faut se critiquer et se regarder soi-même avec toute la logique du système tout-puissant, il faut *devenir ce système* et s'y coller, s'y fondre, implacablement –, un mélange dont l'entretien entre J. T. et Simon Mizrahi dans le numéro 22/23 de *Présence du Cinéma* – que nous citerons largement dans *l'annexe* sur Tourneur – porte les traces les plus productives de sens, à la fois les plus rares et les plus contemporaines, des traces prophétiques qui sont les seules à annoncer l'arrivée d'un cinéma nouveau, insensé et subtil, invisible et présent, définitif, irrémédiable), de *Leopard Man* on peut dire qu'il est le plus abouti, le plus parfait et représentatif de la série des trois films produits par Val Lewton (c'est le dernier. Les deux premiers sont *Cat People* et *I Walked with a Zombie)*. Un décor quasi-unique, une rue, une rue *principale*. Des costumes stéréotypés, des acteurs qui ont à peu près tous la même taille et les mêmes traits. (Dans le dernier entretien qu'il ait accordé – qu'on a bien voulu lui proposer, plutôt – à Jacques Manlay et Jean Ricaud dans le cadre d'une émission pour FR 3-Bordeaux, entretien publié dans le numéro 230 de *Cinéma 78*, Tourneur reproche aux films qu'il voit en France – il vivait, retiré, à Bergerac, depuis quelques années – le défaut suivant : *« le jeune homme et son ami se ressemblent comme deux gouttes d'eau, on les confond tout le temps, alors que c'est élémentaire : le cinéma, c'est une histoire, comme quand vous étiez gosse : on doit pouvoir la comprendre. »* Peut-être est-ce là qu'il faut chercher la cause du peu d'estime que Tourneur avait pour ce film). Enfin, presque tous. Une exception : un personnage – central, *principal* lui aussi bien que secondaire dans la distribution – qui organise le scénario, qui tire les cartes, *qui a les cartes en mains* (Tourneur : *« il n'y avait guère que quelques moments intéressants dans ce film et une actrice remarquable, Margo, qui jouait le rôle d'une tireuse de cartes ». Pr. du Cin.* op. cit.). De cette médiocrité, de cette pauvreté de contrastes, Tourneur tire le maximum, le film qui fait le plus *parfaitement* peur de l'histoire du cinéma : la structure de l'histoire (une rue, une femme qui annonce ce qui va advenir, quelques personnages en miniature comme des poupées faites toutes sur le même moule) n'est rien d'autre que *cela* (ni un a priori théâtral ou linéaire, ni une ambiance onirique et conventionnelle poétique), cela que l'on sait tout le temps – confusément – et dans lequel on avance, tandis qu'une attente monotone d'un quelconque *éclat* qui viendrait mettre un terme à notre peur nous tient dans l'angoisse la plus totale, l'angoisse *ordinaire*. Avec, pour toutes étapes à ce tragique et triste trajet, une branche d'arbre qui se casse sous le poids d'un léopard assassin *et* invisible, ou une trainée de sang qui coule sous une porte. Le tout dans une lumière transparente, trans-lucide.

Il en va autrement et pareil dans *Wichita*. Autrement parce que c'est un scénario compliqué (un scénario que Biette a tort de prendre à la lettre, avec autant de sérieux, d'abord parce qu'il n'est pas très bon, ensuite parce que Tourneur ne se préoccupe nullement de thèmes et de trames et qu'il ne s'agit ici pour lui que de filmer l'entre-deux : l'espace, le vide, l'air, entre les acteurs, avec le décor, et jusqu'entre les acteurs et leurs personnages, leurs costumes, leurs vêtements), un scénario compliqué *et* un film entre deux budgets : ni le grand film, ni la série B, un monstre de film, une aberration. Pareil parce que *Wichita* est, du fait de l'hybridité librement acceptée par Tourneur – qui n'a, à une exception près, *jamais refusé un projet de film* – du scénario *et* de ses conditions de tournage, un film sur l'ennui et un film où l'on s'ennuie. Pas comme on *doit* s'ennuyer – c'est de rigueur – aux grands classiques de la prétendue histoire du cinéma. Aucun rapport. On a souvent dit – et c'est souvent faux – que tout grand film est un documentaire sur

son propre tournage. Là c'est vrai : un homme de plus de quarante ans (Joel McCrea), sans doute un homme intelligent, sensible, fier, obligé de se déguiser en Wyatt Earp, le célèbre justicier de l'Ouest, pour faire régner la loi et l'ordre dans la petite ville grandissante de Wichita. Et tout cela devant les yeux de son vieil ami Jacques Tourneur (avec lequel il a tourné, six ans plus tôt, un petit film intimiste, *Stars in my Crown,* une série de vignettes sur la vie d'un petit village américain, un film qui est, *pour tous les deux,* le plus beau souvenir et le plus beau moment de leur carrière. cf. *Pr. du Cin.* op. cit.), un vieil ami au regard sceptique et amusé (mais *toujours correct*) qui devait se demander, puisque (op. cit.) il *« aimait beaucoup l'idée du film : des hommes qui conduisent des troupeaux pendant des mois et qui attendent très longtemps pour boire un verre. Quand ils peuvent le faire, ils boivent trop et ils cassent tout. C'est réel. Ça s'est passé à l'époque »,* un vieil ami amusé qui devait se demander, devant Joel McCrea gêné dans ses vêtements de justicier à la mission implacable, comment filmer *à la fois* et très correctement les inepties d'un scénario pour enfants attardés, et cette violence qui éclate mortellement et qui, pour lui, fait la force de la fable. A vrai dire, Jacques Tourneur ne se demandait rien, puisqu'il avait choisi : il filme à la lettre et à la commande les protagonistes ennuyés et déguisés de cette mascarade historique qui reconstitue les petites histoires vraies de l'Ouest folklorique (et on s'y ennuie comme eux à les voir occuper de leur mieux tout cet espace impossible à remplir du Cinémascope que pourtant Tourneur réussit à *occuper tout entier :* mais c'est là un ennui formidable, d'une intelligence et d'une précision photographique telles qu'il nous en montre plus, sur l'Ouest et sur la machine hollywoodienne, deux mécanismes qui ont aujourd'hui pour nous statut de préhistoire, plus que cent des plus beaux – ou des plus mauvais – westerns. Tout est dans le cadre. Pas de hors-champ. Rien n'existe – et c'est mille fois suffisant – que toute la complexité fidèlement et minutieusement rendue d'un découpage impossible à croire mais possible – et pour Jacques Tourneur tout est possible – à illustrer, à filmer, *tel quel*), mais il filme aussi la mort, et comme personne : dans le cadre d'une fenêtre, dans le cadre d'une porte, emportés par deux balles perdues et précises, un petit garçon et une femme, innocents tous deux (simplement coupables de parenté avec les acteurs du drame), passent en un clin d'œil, à la vitesse la plus terrible et la plus inexorable, de l'état de vie à l'état de mort. Ce qui bougeait encore il y a un instant à peine est frappé définitivement du sceau de l'immobilité, de la rigidité. La mort est *l'arrêt* brusque et irréversible de toute vie, de tout mouvement. Et il n'y a *rien* à dire de plus.

« Pour Jacques Tourneur les personnages d'une histoire sont de parfaits inconnus dont le mystère n'a pas à être éclairci ou expliqué ». (J. C. Biette).

Ajoutons : rien n'existe que la fidélité la plus scrupuleuse au découpage que l'on choisit de s'imposer, rien n'existe que ce qui est sur l'écran, dans le cadre. Le cinéma de Jacques Tourneur est bien le cinéma de l'invisible, mais d'un invisible qui se lit et se dessine à même la toile de l'écran : les traces en sont là, et les empreintes, et les ombres, et il suffit, dans son petit hors-champ passionné et personnel, de savoir ne pas se voiler les yeux; il suffit de savoir ne pas se voiler les yeux devant la persistance du réel, de ces taches de réel qui sont les marques effectives sur l'écran d'une expérience unique de l'invisible, il suffit de regarder le film, ça fait peur, *ça y est,* ça se voit.

ANNEXE SUR JACQUES TOURNEUR

(Cette annexe s'emploie à documenter quelque peu le lecteur sur Tourneur. Pour celui qui craindrait de perdre le fil de l'histoire, *elle peut éventuellement fonctionner comme simple note).*

*Jacques Lourcelles (*Présence du Cinéma 22/23*) analyse avec une rare perspicacité les* constantes *de l'œuvre de Tourneur (son nom au générique de quelques films de Pascal Thomas semble indiquer qu'elle l'a bien abandonné depuis). Ce qui caractérise sa démarche critique c'est avant tout la* prudence : *il n'avance rien dont il ne soit complètement sûr; ce que tout analyste de films devrait faire – pour Tourneur c'est là une exigence dont il est impossible de faire l'économie.*

Quelques remarques de Lourcelles : « Le monde des films de Jacques Tourneur est le monde de la ténacité et de la surprise continuelle. Mais la surprise continuelle (surprise d'exister, surprise de n'être fait pour rien en ce monde et de se trouver pourtant y remplir un rôle) revient à l'absence – une absence totale – de surprise. Il ne reste plus que cette ténacité ». *J. L. cite Borges à l'appui :* « celui qui se lance dans une entreprise atroce doit s'imaginer qu'il l'a déjà réalisée, il doit s'imposer un avenir irrévocable comme le passé ». « Qui sont ces « personnages »? Presque rien; des ombres actives; des hommes d'action qui n'ont rien à dire ni à communiquer, qui ne possèdent rien, pas même cette liberté illusoire (l'espoir, le désir, le présent qui, insensiblement, devient le passé) où se complaisent les autres hommes : ils ont, une fois pour toutes, arrêté (id. est : décidé et immobilisé) leur destin ». *En reprenant la distinction de Michel Leiris (préface à* L'Age d'Homme*) entre* expression *(dans le sens banalement autobiographique) et* création, *J. L. se demande :* « Comment la part d'expression peut-elle ainsi s'effacer sans que la création elle-même ne s'efface du même coup et, dans ces conditions, comment peut-il encore y avoir une œuvre? » *Et il répond :* « Tourneur a pu mener

The Flame and the Arrow, de Jacques Tourneur

Curse of the Demon, de Jacques Tourneur

à bien cette expérience (car c'est une expérience, avec le risque habituel à toutes les expériences : n'aboutir à rien) : 1°) en s'effaçant derrière ses personnages; 2°) en n'écrivant pas ses scénarios; 3°) en exploitant méthodiquement l'acquis du cinéma d'aventures tel que pratiqué à Hollywood et en particulier les refus dont cet acquis se compose; 4°) en leur en ajoutant quelques-uns de son crû. ». « L'apport spécifique de Tourneur aux différents genres serait tout au plus de glisser dans tous une pointe de fantastique, si l'on veut bien limiter cet apport au rythme du récit, fait d'une succession irrégulière, déprimante, non dynamique, d'instants de lassitude et d'instants de terreur »... « car le cycle de l'action – peur, fatigue, souffrance et mort – qui est un cycle terrifiant, est aussi un cycle monotone ». « Le héros de Tourneur, essayons de le dire sans littérature, est un héros entouré de fantômes et de mystères insolubles, de mystères qu'il renonce peu à peu à résoudre ».

(Je me suis limité à citer les grandes lignes de ce texte. J'espère que leur pertinence donnera envie d'aller y voir plus loin (dans) les détails).

Ce qui vaut toutes les analyses et tous les commentaires – et qui les dépasse en finesse si on sait les lire –, ce sont les déclarations de Tourneur lui-même. La plupart des extraits dont se compose cette « annexe » proviennent de l'entretien réalisé pour le n° 22/23 de Présence du Cinéma, *par Simon Mizrahi, en Juillet 1964. Les autres déclarations (qui sont souvent, au mot près, formulées pareillement, bien que recueillies 13 ans plus tard : une belle preuve de la constance – malgré son excessive modestie – des opinions et des obsessions de Tourneur) sont tirées du n° de Février de* Cinéma 78. *(Seules ces dernières seront suivies de l'abréviation* C.78).



Robin -Jon Joachim et Jacques Tourneur

« Selznick commençait *A Tale of Two Cities (1935).* Il m'a convoqué : *« J'ai vu votre travail sur la tombola dans* The Winning Ticket, *et puisque vous êtes français, voulez-vous tourner pour moi toutes les scènes qui ont trait à la prise de la Bastille? »* J'ai accepté et j'ai travaillé là-dessus pendant six mois. Dès le début, j'ai participé aux conférences de scénario. Nous avons eu pour ces scènes le plus grand nombre de figurants jamais vu à Hollywood. Ils étaient trois mille. J'eus une idée qui, par la suite, a beaucoup servi. Il y avait des rues dans le décor qui débouchaient sur la place de la Bastille et par lesquelles devaient arriver tous ces figurants. M. Selznick s'est écrié : *« Jacques, vous allez filmer la place de face et on verra les trois mille figurants qui arrivent avec leurs fourches et leurs piques. Ce sera formidable. »* J'ai dit : *« Non, on peut faire bien mieux. Les rues sont en V. Il y a une rue ici qui est très étroite, et là, une autre plus large. Je prends six cents figurants qui viennent vers nous par la rue étroite. Ils remplissent l'écran, et nous, nous restons sur eux. Ils s'approchent, et il en vient sans arrêt. Au dernier moment, je panoramique à gauche, sur le boulevard, et on découvre alors les deux mille quatre cents autres figurants qui arrivent et on coupe ».*

Master Will Shakespeare (1 bobine) (1936) : « Un tour de force. La vie entière de Shakespeare et des extraits de huit de ses pièces en dix minutes.... Ces courts métrages m'ont enseigné la nécessité d'une grande concision dans le récit. C'est ce qui manque, si je peux me permettre de donner mon avis, à beaucoup de films aujourd'hui. Il ne s'agit pas que le rythme soit très rapide, mais de montrer ce qui est important avec une grande économie de moyens, et en évitant les lenteurs ».

The Rainbow Pass (1 bob.) (1937) : « Sur le théâtre chinois. J'adore ça. Une représentation dure de cinq à six heures. Nous avions engagé la troupe chinoise de San-Francisco. Là-bas, le public arrive au théâtre avec des journaux. Il s'installe et commence à lire. Un orchestre joue en même temps, d'une façon très

curieuse. Pendant six heures, les acteurs entrent et sortent et déclament. L'accessoiriste est habillé de noir et paraît sur scène. (Le public n'est pas censé le remarquer). Chaque mouvement correspond à un symbole. Pendant la représentation, les gosses courent et jouent dans l'allée centrale, les gens lisent leurs journaux et, comme à l'opéra, on attend le « grand air ». Ils l'attendent parfois pendant une heure et demie. Et lorsque cela devient intéressant, ils laissent tomber leur journal, les gosses s'assoient et tout le monde se tait. Ensuite, ils mangent, des vendeurs passent avec leurs paniers, etc. On n'avait jamais montré ça au cinéma ».

Tupapaoo (1 bob.) (1938) : « Les films de cette série finissaient toujours par un point d'interrogation, une question adressée au public : quel est votre avis? Quelle hypothèse choisissez-vous? Le film racontait à peu près ce qui est arrivé au metteur en scène Murnau à Tahiti, pendant le tournage de *Tabu.* Murnau avait voulu se servir du décor d'un vrai cimetière. Les tahitiens refusèrent, à cause de la phosphorescence la nuit dans les marécages. Mais Murnau a quand même tourné dans ce décor. Les indigènes ont dit que c'était un sacrilège. En rentrant à Hollywood pour y monter son film, il conduisait une voiture le long de la plage. Il a raté un tournant, et il s'est tué. On prétend que c'est parce qu'il avait violé le cimetière sacré... La question restait posée au spectateur : est-ce que le héros serait mort de toutes façons à ce moment-là, ou bien est-ce les chants des tahitiens qui l'ont condamné? »

« Revoyant le film *(Appointment in Honduras 1953)* l'autre jour après tant d'années, j'ai eu l'impression que Glenn Ford se consacrait tellement à sa tâche qu'il en était devenu très terne. J'ai exagéré ce côté-là ». *S. Mizrahi :* « Ce n'est pas un défaut. Un autre élément qui va dans le même sens, c'est que dans vos films le son est toujours plus bas que dans la moyenne des autres films... » *J. Tourneur :* « Ça, c'est de ma faute aussi. » *Mizrahi :* « Ce n'est pas un défaut non plus ». *Tourneur :* « Si, parce que les gens n'entendent pas. Mais j'ai remarqué que, dans la plupart des films, les acteurs ont tendance à crier. Le même dialogue dit moitié plus bas est mieux retenu, a plus d'intensité... En dehors de cela, le son lui-même est très important, et je n'aime pas mélanger les sons. Je suis toujours de très près la synchronisation et le montage sonore de mes films. Je prends parfois de grandes libertés. Si quelqu'un est en train de parler, qu'il se lève et qu'il commence à marcher, je coupe tout le son et on n'entend pas le bruit des pas. Si un malfaiteur entre dans une maison et doit monter un escalier, je sais que, après mon départ, les techniciens vont conserver tous les sons, l'escalier, la porte, les pas. C'est pourquoi je fais mon propre doublage de son sur le plateau. Aussitôt que l'acteur a fini de parler ou d'ouvrir la porte, je coupe le son et il y a un silence complet pendant qu'il monte et qu'il traverse la pièce. Ainsi je sais pertinemment que lorsque le film sera terminé et que je ne serai plus là, les techniciens ne feront pas de bêtises au doublage. Il m'arrive souvent de faire la chose suivante. Je laisse un acteur jouer d'abord la scène comme il l'entend. Puis je lui dis : *« C'est très bien. Refaites exactement la même chose, mais parlez deux fois moins fort »...* On me reproche souvent que, de cette façon-là, mes scènes deviennent un peu ternes, un peu grises. C'est peut-être vrai, mais je trouve que cela leur ajoute quand même un élément de vérité ».

« Je crois que, pour le public, le Cinémascope est très reposant parce que les yeux du spectateur vont d'un personnage à l'autre – ce qui fatigue moins la vue que l'écran carré qui oblige le spectateur à garder les yeux fixés sur une tache claire au milieu de l'obscurité. C'est exactement comme pour la télévision. Si vous regardez la télévision dans l'obscurité complète, vous avez les yeux très fatigués au bout d'une demi-heure, mais s'il y a de la lumière dans la pièce, les yeux se reposent parce qu'ils voient autre chose que l'écran ».

« Le film d'horreur, l'horreur véritable, c'est de montrer que nous vivons tous inconsciemment dans la peur ».

« Je voudrais faire un film honnête là-dessus (les châteaux hantés). Il ne faut pas avoir peur des revenants. Il y en a qui sont très bons, qui sont là pour nous aider et ils ont un mal fou à y arriver ».

« Nous, les vivants, dans le monde d'aujourd'hui, nous parlons de minorités, des noirs, des juifs, mais les morts, l'armée des morts, combien sont-ils depuis que le monde existe? Nous sommes une minorité infime à côté d'eux ».
« J'ai filmé aussi *(Leopard Man, 1943)* une jeune fille la nuit dans un cimetière. Tout à coup elle regarde en l'air, on voit une branche d'arbre qui se plie et qui craque, elle hurle et c'est fini, tout le monde a vu le léopard ». *(C. 78).*
« Tout ce que je dis a déjà été dit 1.000 fois, je n'invente rien, mais je crois toujours à ce qui est très direct ». *(C. 78).*
« En Amérique, vous verrez toujours des abat-jours opaques dans les films : ça tape au plafond, ça tape par terre et ça donne une jolie ambiance. En France (ce n'est pas une critique, c'est un fait), tous les abat-jours sont blancs, alors on ne voit que les abat-jours, on ne voit pas la figure des gens. Les hommes ont toujours des cravates à rayures extraordinaires. Dans mes films vous ne verrez jamais une cravate à rayures. Pourquoi? Parce qu'on voit la cravate, mais on ne voit pas la figure des gens. Les cravates sont toujours unies dans mes films ». *(C. 78).*
« A mes débuts, le décorateur me montrait son décor la veille du tournage, et je trouvais toujours qu'il y a avait beaucoup trop de choses; j'en faisais enlever beaucoup. Mais j'ai vite appris que la caméra ne voit jamais tout. Moi je voyais tout, mais la caméra ne voit qu'une partie des choses. Un mur où il y a des choses accrochées a l'air solide, alors qu'un mur où il n'y a rien a l'air d'être en carton, ce qu'il est vraiment ». *(C. 78).*
« Qu'est-ce qui se passe quand on est mort? » « Il se passe exactement ce qui s'est passé avant que l'on soit né. Vous vous souvenez de ce qui s'est passé avant que l'on soit né? Eh bien! ce sera comme ça, probablement. C'est le néant, mais je crois fermement que rien n'est perdu. Le seul cadeau que la mort nous apporte, c'est une âme. Je crois beaucoup à la réincarnation, mais pas à des bêtises. On n'est pas une grenouille un jour et un moustique après ». *(C. 78).*

« *Quelle place pensez-vous avoir dans l'histoire du cinéma ?* » « Aucune. Rien ne disparaît plus rapidement que la pellicule. Je suis un metteur en scène très moyen, j'ai fait mon métier le mieux possible, avec mes limites. Il ne faut pas être trop modeste, ni avoir l'air de se vanter : je suis quelque part entre les deux ». *(C. 78).*
« Quelqu'un a dit l'autre jour quelque chose d'amusant : « *Une fleur qui se cueille toute seule commet un suicide* ». *(C. 78).*

CINEPHILIE 7

Tourneur représente la montée ultime, un acquis absolu de la cinéphilie. Il n'est peut-être pas *« mine de rien, le grand négatif du cinéma hollywoodien entre 1940 et le déclin de ce dernier vers 1957 »* (Biette. Postface à *Trois Morts, Cahiers* n° 285), tout simplement parce que, mine de rien, tous les *auteurs* de ce cinéma hollywoodien en sont, en plus petit, les négatifs. Il n'existe aucun grand cinéaste américain qui n'ait, à sa manière, révélé l'envers (complice ou dénonciateur) du système et de ses structures. Et ce n'est pas pour rien, par hasard, que les films sociaux de Ford ressemblent comme deux gouttes d'eau aux plus beaux films socialistes de la Russie Soviétique. Un grand cinéaste *s'engage* toujours (et cela dans tous les sens du mot). Tourneur est plus moderne, plus radical, plus *entier/éparpillé* que les autres grands auteurs de la cinéphilie, des auteurs dont nous avons moins parlé parce qu'ils sont plus connus (ceux qui le sont moins n'ont pas fini de nous étonner, mais ce n'est sans doute ni le moment ni la place pour entreprendre un travail de réécriture d'*une* histoire du cinéma, travail long et méthodique et sérieux que *personne à ce* jour n'a véritablement entamé), des auteurs dont il faut espérer que l'accessibilité plus grande et plus démocratique, par le biais de la télévision notamment, permet au spectateur scrupuleux de se faire une idée : c'est là la seule illustration, la seule preuve raisonnable, de la quête passionnée et passionnante du cinéphile, la seule manière aussi de comparer ces œuvres du passé avec ce qui se fait, se voit et s'entend aujourd'hui.

Nous sommes donc au sommet. L'art de l'invisible, du deuxième univers, parallèle, de la deuxième fois. Très près et très voisin en intensité et en beauté de ce cinéma-là, un autre, celui de la première – et de la dernière – fois : le cinéma de Lumière. (Ils portent bien leurs noms : tourneur, lumière; noms communs, lieux magiques). Ces deux expériences – limite du cinéma, les plus fortes et les plus définitives, augurent symboliquement de ce qui va advenir : l'éclatement de la cinéphilie, sa mort et sa fin, une fin royale, une mort honteuse : Mai 1968, une date, un choc. Etrangement, de manière prémonitoire (doublement : comme la preuve que Mai 68 va sonner le glas de ce cinéma, de cette cinéphilie, et que c'est de ce cinéma que se tisseront – et pour leur plus grand malheur et leur plus petite issue – les jours de gloire sans fin d'un irréel mois de Mai), l'Affaire Langlois précède et annonce une suite, moins heureuse il est vrai : Langlois, menacé d'éviction de *sa propre* cinémathèque, un mouvement spontané, anarchique et inattendu, se forme pour prendre sa défense. Manifestations, bagarres, les cinéastes et les cinéphiles se mobilisent (eux qui sont souvent très peu ou mal politisés sont ici très forts, très déterminés, très unis). Anecdote ou petite histoire diront certains, pour moi coïncidence nullement fortuite : un jeune homme, beau parleur begayant (qui se fout sans doute du cinéma comme de sa dernière chaussette – encore que, à y réfléchir un peu...), un jeune homme au cheveu rouge harangue fièrement – rue de Courcelles – et fébrilement la foule. On devine (aujourd'hui) son nom qu'on ne connaît pas (encore) : Daniel Cohn-Bendit.

On connaît la suite : Langlois réintégré, plus légendaire que jamais (tyrannique, merveilleusement bon, tout bonnement fou, un homme merveilleux et inoublié – autant de légendes qui collent parfaitement, une fois n'est pas coutume, à la réalité). Ce qu'on connaît moins c'est la suite de la suite : comment la (petite) révolution de Mai 68 – qui n'a pas enterré grand chose – a mis six pieds sous terre – et pour longtemps – la cinéphilie, ses rêves, ses espoirs, ses réalités.

(je me borne à raconter ici quelques phases d'une évolution qui m'est toute personnelle, une évolution brutale qui m'a sans doute secoué plus durement, durablement et intensément que beaucoup d'autres. Elle ne m'en semble pas moins, pour autant, symptomatique d'un malaise et d'une évolution plus générale dont elle fournit, à mon sens, un peu comme la structure vive, le canevas).

Mai 68 : ça manifeste, ça bouge fébrilement dans les têtes et dans les corps. A la passion entretenue et vivace d'un tête-à-tête permanent avec les ombres plus vivantes que nature des salles de cinéma perdues succède un corps à corps tout aussi fébrile avec des idées généreuses et folles, des idées qui doivent se confronter sans cesse aux corps et aux idées des autres, les passants anonymes, les corps de rencontre. Chacun s'expose, livre ses espoirs, se délivre de ses vieilles hantises : pour le cinéphile, la tentation d'une autocritique radicale est grande, comme est follement grand le désir fou de s'affranchir d'un passé d'esclave (oui, j'ai été dupe), et de relever en même temps – comme un gant, comme un défi – la part d'esclavage – de dépendance hallucinée et béate – de chacun.

Dans la rue, ce qui semble se prendre, comme pour la première fois, démesurée, utopique, réelle, c'est la conscience.

Dans les bas-fonds du Ciné-Club Universitaire, pendant qu'au dehors ça bouge, ça remet en questions le monde, devant un écran occupé par des films politiques et militants, dans une salle constamment pleine – les séances sont gratuites –, les nouveaux cinéphiles sont (déjà) à l'œuvre : contents (du semblant) d'apprendre le bon côté des choses, enfoncés jusqu'à la gauche dans le monde spéculaire du non-stop (permanent, ininterrompu) et du flux politiques, misérablement réduits à la plus noire misère étudiante –, celle qui n'a plus la moindre idée ni le moindre recul par rapport à sa bêtise et à sa pauvreté béates.

De cette dualité flagrante, criante, entre un dehors qui crie, un dehors qui flambe, et un sous-sol qui dort, qui geint, et qui cligne des yeux – le même public en somme que dans cette cinémathèque de la rue d'Ulm où des étudiants fauchés mais ivres de culture à bas prix pouvaient, au hasard des soirées, voir des films, n'importe lesquels, au hasard le plus total : l'important n'était-il pas que *ça bouge dans le noir?* –, de cette confrontation duelle, une idée (d'ex-cinéphile pas encore remis de ses émotions passées mais prêt à mettre son savoir et ses expériences au service de luttes plus exaltantes, plus généreuses) devait naître : si le cinéma aliène (si bien et si fort) au moment même où une prise de conscience (une désaliénation) est en train de se produire, c'est 1) qu'il y est pour quelque chose, dans cette aliénation générale. Qu'il est coupable. Qu'il doit payer; 2) qu'il y a peut-être moyen de se servir de la cause même – le cinéma – d'une bonne partie du mal, pour servir des intérêts contraires : le bien, l'éveil, la mise en question, une autre politique et un combat plus large, plus largement inédit, plus révolutionnaire – c'était le mot – en un mot.

L'idée : trois films (un Renoir, un Hawks, un film comique, si je me souviens bien), trois films populaires seraient projetés dans trois quartiers différents, dans la rue, sans annonce, sans tract, sans explication. Avec l'espoir – légitime : il faut se souvenir de la ferveur des échanges de paroles, des discussions spontanées jusque tard dans la nuit, au hasard des rencontres – dans l'attente, donc, de questions populaires et simples, dans l'espoir d'un débat vif, d'un débat brut, sur la nature du cinéma, sa fonction d'endormissement, ses mécanismes d'identification, ses structures fermées, payantes, cloisonnées, normalisées, dans l'attente de tout autre chose peut-être : une ouverture, un éclat – de voix? –, une réponse de l'autre à deux ou trois hantises du même.

L'idée est restée lettre morte. Les dirigeants (politiques comme les autres) du Ciné-Club U. refusèrent, sous les prétextes les plus futiles, vaseux, contradictoires : il y avait là sans doute pour eux *quelque danger*.

L'idée n'est pas restée lettre morte : une intervention (plus tard) pour substituer à la projection d'un film (dans un lieu de l'université aussi) un débat contradictoire sur le pourquoi et le comment du rapport (en Mai/Juin 68 il se posait de manière *pressante*) à ce film – à tout film – a très vite dégénéré : preuves tangibles et douloureuses (pour l'esprit plus encore que pour le corps) de la résistance violente de celui que l'on essaie de priver de son film, du rapport violent qu'il a avec ce film : coups, brutalités, peu de paroles échangées. Résultat nul pour les spectateurs, enseignement à vif pour le cinéphile en proie au doute. L'idée n'est pas restée lettre morte : je ne veux pas parler des Etats Généraux du Cinéma et autres (sur)impressions plus ou moins passagères sur une profession en perte de vitesse. Simplement rappeler quelques idées, de celles qui ne s'oublient pas si facilement : face à la réalité violente – tangible, brute, brutale – du rapport du spectateur (et du cinéphile : nous étions les premiers, quelques mois avant Mai, à crier contre les quelques hérétiques qui se permettaient de troubler la quiétude et la sérénité d'une projection) à *son* film, on ne peut plus ne pas se poser quelques questions : pourquoi et comment l'invention de Lumière (quelques minutes de prise photographique et animée sur le réel fugace, dans un espace qui tient de la foire et du musée) s'est transformée, normalisée à ce point : une salle, des images parlantes, montées, mixées, standardisées dans leur durée et leur format, des images et des sons assemblés de telle manière qu'ils forment une histoire, une fiction, avec ses codes, ses conventions, tout un rituel *immuable* et fixe, etc. (si on connaît l'histoire, on se penche peu sur cette aberration – inévitable? – que constitue la mise en forme définitive du cinéma tel que nous le connaissons). L'idée n'est pas restée lettre morte : de l'utopie (travailler sur la caméra elle-même, imaginer d'autres hypothèses pour l'évolution du cinéma, faire comme si tout cela n'était qu'un – mauvais – rêve et qu'on allait pouvoir se réveiller, recommencer le cinéma à zéro), à la réalité toute proche du possible (le cinéma d'auteur et le cinéma politique ne devenant qu'une seule et même chose, qui se fendille, qui meurt, enfin peuvent advenir un nouveau type de film, un nouveau spectateur, un nouveau rapport entre les deux), une évolution s'était faite, irréversible : peut-être, après tout, le cinéma (la représentation) n'était-il pas le mal absolu (communication impossible, médiatisée, désacralisée), peut-être n'était-il pas non plus la source de toute joie, de tout émerveillement (devant le follement réel, le follement imaginaire), sans doute n'était-il pas grand chose, rien – ou presque : ni un moyen d'expression, ni un art, ni une indus-

trie, mais un peu des trois, une activité qui ne porte pas (tellement) à conséquence, qui n'a que très peu de ressort et d'effet, rien mais quand même une infime partie de tout, un mélange contradictoire du sacré (l'homme devenu dieu dans le hors-champ du cadre) et de l'hérétique (bravant l'interdit de toute représentation humaine, impie) : ce n'est qu'aujourd'hui, alors qu'on le vide du peu de sens qui s'entête à adhérer encore, maintenant qu'il est moins que rien (une imposture, de la frime, du vent), ce n'est qu'aujourd'hui que cet infirme et informe mélange qui n'a plus de cinéma que le nom pourra – peut-être, sans doute – laisser se faire et se prendre quelques libertés de films, des films sans espoirs et sans illusions, neufs et tranchants, partis de rien pour aboutir à à peine plus – mais c'est ce tout petit supplément qui fera toute la *différence* –, un tout petit peu plus que rien (et rien à voir avec un quelconque supplément d'âme), *un tout petit plus de rien.*

∴

God Save the Queen She ain't no human being There is no future In England's dreaming	Dieu sauve la Reine, Ce n'est pas un être humain, Il n'y a pas d'avenir (de futur) Dans l'Angleterre qui rêve

Sex Pistols *(God Save the Queen)*



Cinéphilie barrée, rayée : la vieille cinéphilie, l'ancienne, n'existe plus (à quelques exceptions près, préhistoriques et pathologiques : des survivants d'un autre monde – quelques exceptions qui confirment la règle de son arrêt de mort); quant à la nouvelle, ce que je veux essayer de montrer c'est qu'elle n'existe pas non plus, qu'elle est une imposture.

Le dictionnaire usuel (sérieux : « Petit Robert ») ignore – par un bel oubli : la contradiction n'est qu'apparente – le mot *cinéphilie,* alors qu'il consacre une ligne au *cinéphile :* « amateur et connaisseur en matière de cinéma ».

Il n'y a plus de *cinéphiles :* c'est-à-dire de spectateurs qui aiment (premier sens du mot amateur) le cinéma, qui en sont un peu des bricoleurs adeptes (deuxième sens du mot amateur, avec une nuance de non-professionnalisme), et enfin qui le connaissent (ne parlons même pas du *en matière de cinéma* sur lequel il y aurait pourtant beaucoup à dire).

Et s'il n'y a plus de cinéphiles, on ne doit pas aller en chercher la raison très loin : il n'y a plus – à peine : on verra comment et sous quelles rares et exceptionnelles formes – plus de cinéma. Pour être plus précis : il n'y a plus de cinéma d'auteur, plus d'auteurs de cinéma (on pourrait dire, plus généralement : l'art est mort, mais du fait de l'ignorance de cette mort dans laquelle sont tenus la plupart des gens, sa survivance n'est qu'un simple malentendu), il n'y a plus que des films, et *c'est tant mieux.*

Il n'y a plus que des films : au moment où la politique dite des auteurs était passée dans les mœurs et les media, la plupart des cinéastes auxquels elle avait réussi à faire reconnaître ce statut, la plupart de ces cinéastes étaient hors d'état de nuire, hors d'usage – ils ne tournaient déjà plus. La machine à cotation ne pouvant pas fonctionner à vide, ne voilà-t-il pas qu'une cohorte internationale de jeunes réalisateurs se présente à la porte, avec tous leurs papiers en règle : certificat garantissant l'authenticité et la cohérence de la vision du monde, projet global, thèmes garantis longue durée et à l'épreuve des balles, obsessions solides et stature de poète aux dents longues, avec preuves et théories à l'appui, bref des jeunes gens fermement désireux d'inscrire leur nom en lettres d'or, à la fois sur les enseignes lumineuses des cinémas et – via la reconnaissance des critiques et les récompenses officielles et artistiques de tous ordres – sur les pages jaunies à l'avance de l'histoire du cinéma, une histoire en train de se faire – on s'était tellement trompé dans le passé : mieux valait cette fois prendre ses précautions – au vu et au su de tout le monde : qui ne connaît pas aujourd'hui ses auteurs! Qui ignore les Goncourt du cinéma!

Qui connaît les films? D'un film on ne sait rien, on ne sait plus rien dire. (Entendons-nous bien : je ne prétends pas qu'on a beaucoup mieux su dans le passé – on sait que le cinéma *rend bête et* les spécialistes *et* les néophytes –, du moins a-t-on essayé de savoir, de parler un peu et un peu sérieusement de ce qui forme la forme et la trame d'un film, de ce qui le constitue, de *ce qu'il est*). Aujourd'hui, spécialistes à l'appui – ignorants fantoches du *Masque et la plume,* Bory, Benayoun, Charensol, spécialistes culturels, Baroncelli, Siclier, humanistes forts d'un peu de savoir de tout poil, Grisolia, Roy, Ciment, hommes de media à l'affût du neuf et du solide, Bouteiller, Chalais, Drucker, et jusqu'aux marginaux plus intelligents ou plus malins dont on reparlera plus loin, ceux qui vont de *Ça cinéma* aux *Cahiers* en passant par la france-culture prétentieuse de l'équipe du *Cinéma des Cinéastes* – aujourd'hui on ne parle d'un film que pour valoriser

son auteur, pour le faire mousser (il y a des exceptions – le cinéma commercial et distractif, le porno, la série Z italienne, le cinéma dit amateur...), on ne parle d'un cinéaste, d'un auteur, que pour faire vendre une marchandise, pour lui donner un supplément d'art, un supplément d'âme.

CINÉPHILIE 2

Le film est bel et bien perdu quand la seule justification à son existence, la seule parole sensée qui peut se proférer sur sa raison d'être, ne consiste pas – ne consiste qu'en une approximation de sa place et de sa valeur relatives dans l'œuvre d'un soi-disant auteur : bricolage et rafistolage par ce spectateur d'un type nouveau (petite bourgeoisie intellectuelle, cadres...) de ce qui est déjà, dans la bouche pâteuse du critique, attaché-de-presse-pressé-de-s'attacher / attaché-case-culturel-détaché-par-la-production / attaché-avec-ceinture-de-sécurité-bandeau-sur-les-deux-yeux-boules-quiès-dans-les-oreilles, de ce qui n'est dans cette bouche (des goûts) que rafistolage hâtif et déjà prémâché depuis des centaines d'années. Cela donne à l'arrivée l'écho dérisoire et répercuté d'une somme de minuscules et inutiles connaissances (biographiques, thématiques, esthétiques, anecdotiques, ou plus simplement fantaisistes ou délirantes), un petit peu de savoir (comme on dit), juste de quoi alimenter une conversation de file d'attente, quelques notions de queue, quelques meubles kitsch pour la tête.

Films perdus, et c'est bien fait. Dans la masse des films qui ont retenu l'intérêt (une masse où la qualité française d'avant la nouvelle vague est depuis longtemps rejointe et rattrapée par la qualité internationale – italo-américaine en premier lieu), dans cette liste longue et fastidieuse des hauts moments de l'année cinématographique, on retrouve *partout* – à peu de choses près : on verra tout à l'heure que ce sont les seuls objets à sauver du naufrage – les mêmes noms, les mêmes films, dans un ordre différent pour toute dérisoire singularité : la liste–type de *Cinéma 78* et celle de ses lecteurs sont identiques à celle de la profession (voir les Césars), celle des media (telle récente émission de télévision, reflet de ses goûts propres, de ceux de Benayoun/Bory qui menaient cet après-midi la danse des étoiles sur le petit écran), celle de la liste moyenne de la masse des spectateurs (voir les recettes), celle *aussi* des *Cahiers*. Enlevez *Padre Padrone*, *Une journée particulière* ou *Providence*, et gardez *Le Camion*, *L'Ami américain*, *Alice dans les villes*, *Les Enfants du placard*, *L'Ombre des châteaux*, *Le Diable probablement*, *Cet obscur objet du désir*, les *Casanova* de Comencini et Fellini, *News from Home*, *Une sale histoire*, *Annie Hall*, *Barrocco*, *Lo scopone scientifico*, *La Ballade de Bruno*, *L'Ombre des anges*, *Maman Kusters*. Qu'obtenez-vous? En gros, et si elle était établie, la liste des *Cahiers*. Qu'est-ce que ça prouve?

CINÉPHILIE 3

Ça ne prouve rien : ça ne vient que confirmer un état de choses (la toute-puissance des producteurs, distributeurs, exploitants associés, la standardisation par le bas des produits de base destinés à la grande consommation, la division de plus en plus radicale et incompatible entre les films du système conformes aux normes et les œuvres marginales, isolées, sans public, la rareté dramatique des films qui n'appartiennent à aucune de ces deux catégories et qui sont peut-être la troisième voie/la voie de l'espoir et de la délivrance, enfin la difficulté de plus en plus grande qu'il y a à se retrouver dans cette jungle et à sélectionner – lucidement – quelques *bons objets*), ça ne vient que confirmer un état de choses, vont répondre du tac au tac les philosophes de l'après-coup, les nouveaux théoriciens du *fait accompli*. Grassement installés devant leurs chiffres, confortablement confortés par les faits. Les bras baissés, la mine triste ou réjouie selon l'échec clair et net d'un film clair et net ou le succès heureux et ambigu d'un film heureusement ambigu.

Ça prouve quelque chose : quand les analyses et les réactions des différents intéressés – *intéressés* à divers titres à l'art, l'industrie, le langage cinématographiques – se recoupent et se confondent à tel point, quand chacun y va de *sa* crise (et c'est en fait toujours de la même qu'il s'agit : y a-t-il ou non encore de bons films et comment faire pour que ces films remplissent leur contrat, fassent le plein de leur public), quand il n'y a plus de cinéphiles puisque rien ne se rencontre plus – film ou auteur – qui ne soit programmé, classé, étoilé et catégorié à l'avance, quand les films les plus avancés et les plus nouveaux des cinéastes sont *condamnés* au succès (chacun à sa manière, chacun à son échelle) et à l'adhésion totale et imbécile de ces nouveaux ciné-flics qui se doivent de cogner avec amour ou haine sur les plus récents films ou cinéastes à la mode (ce qui revient à dire que la réussite commerciale d'un film est *toujours* inversement proportionnelle au peu de choses qui *passe* de ce film au spectateur et que ce peu de choses risque bien d'être réduit à néant même pour ces quelques rares films qui *atteignent* encore *justement* leur public *grâce* au fait qu'ils ont été des flops commerciaux, ces quelques rares *films de chambre* ou *films de famille* qui sont condamnés, si on n'y prend garde, à être projetés dans des salles vides ou – ce qui revient au même – devant des spectateurs tout aussi vides), quand la rondeur et la perfection d'un produit, son *fini*, se mettent à tenir lieu d'aspérités, d'imperfections, de hauts et de bas – ce qui différencie hautement le *cinéma d'auteur* du *cinéma d'ôteur*, c'est que le premier *ajoute* quelques touches et quelque épaisseur de peinture qui sont de lui sur la toile alors que

l'autre *retranche* consciencieusement tout ce qui déborde et dégouline pour obtenir le tableau le plus propre et le plus propice à être identifié d'emblée comme tel –, quand à Hollywood comme à Paris un seul homme porte sur ses épaules tout le poids d'un film (à Hollywood l'agent/imprésario ou l'avocat qui remplacent à eux seuls le réalisateur, le producteur et le studio dans la *confection* du film; à Paris le réalisateur, condamné de plus en plus à *monter* lui-même *son affaire*), quand tout le monde – producteurs, critiques, distributeurs, techniciens, réalisateurs, spectateurs, hommes politiques –, ignorant qu'il faut laver son linge sale en famille et que la lutte des classes existe encore et plus que jamais, quand tout ce monde-là fait son marché *ensemble*, quand on ne peut plus ouvrir un journal sans qu'une marchande de quatre saisons vous propose à la une le dernier légume cinématographique – un légume calibré et splendide qui fera le plus bel effet sur l'étagère cervicale au rayon culture, agriculture et environnement intérieur, naturellement hors de prix : vous savez, les légumes, en ce moment... –, quand s'additionnent ces crises et ces crues verbales dont ce paragraphe interminable n'est qu'une pâle imitation, quand... tout cela..., le moins qu'on puisse dire est : *il y a quelque chose qui ne va pas.*

CINÉPHILIE 4

Ce n'est pas qu'il y ait une crise. Des films intéressants, passionnants, il y en a (certains se trouvent même dans la liste-type pour la France). Le problème n'est pas non plus de savoir si ce choix est un bon choix pour la France – non, ce n'est pas un bon choix mais ça n'a qu'une importance relative. Le problème – *ce qui ne va pas* – c'est *qu'on ne sait pas quoi en faire*, de ces films.

Faut-il les savourer comme on suce un bonbon (y'a bon Banania, Benayoun, Bory, Bescos), les décortiquer avec méfiance (à « L'Huma-Dimanche », « Nouvelle Critique »), dégoût hautain (sémiologiquement, avec Metzitude et Ça-gesse), ou enthousiasme dévoreur (Champetièrement, Cinémadescinéastesment)? Faut-il les avaler en vitesse, les yeux fermés sous l'emprise du plaisir (comme semblent le suggérer Arthur, Bouteiller, Drucker), ou un peu honteusement et à la dérobée (comme Chalais, comme un moine, comme un animateur de ciné-club)? Faut-il les manger luxueusement (à la neige, en se faisant un peu peur pour sortir de sa torpeur paresseuse, Avoriazement, à la mer en respirant une large bouffée d'iode, Deauvillement), ou pauvrement (mais Dignement)? Faut-il, ces films, ne les manger qu'à moitié, en recrachant ce qui est moins bon (Positivement), ou ne pas les manger du tout – faire la moue devant une bonne moitié, faire l'amour avec ce qui reste – et en commencer, pour qu'un culte s'instaure, la culture (ce culturisme-là, on l'aura reconnu, c'est celui qui fait l'aura des *Cahiers*)?

Je ne sais pas plus que les autres ce qu'il faut faire de ces films. Ce que je sais, par contre, c'est qu'un film ne se mange, ni ne s'avale, ni ne se cultive, ni ne s'adore, ni se fait l'amour ou la moue avec. Un film se trouve, quelquefois par hasard, se regarde, s'écoute; il arrive qu'on l'entende, qu'on le voie – voire qu'on le rencontre. On dira que c'est bien trivial et mystique, mais une fois rencontré un film, *qu'est-ce qu'on peut bien en faire?*

Sans avoir de solution (miracle) ou de réponse, on peut hasarder quelques bêtises : si un film aujourd'hui – un film qui touche, comme un film qui manque son but : moi – n'est, le plus souvent, *qu'un film* (à savoir : son auteur passe en second, il passe derrière, il s'efface – et pour cause : c'est dans la logique du système de ne plus permettre que la création d'objets qui précèdent et constituent leurs sujets/fabricants et non plus l'inverse), si un film n'est qu'un film, il faut le prendre comme tel et en rendre compte comme tel. A savoir : s'impliquer directement dans le rapport le plus personnel qui soit avec ce film (et non avec son auteur, prétendu ou réel); rendre compte – prendre le réel à la gorge – de ce qui, à partir de ce film, dans ce film, fait signe, fait sens, fait sensation; ne pas entretenir – c'est un mensonge par omission – la confusion et l'amalgame entre le film et son fabricant; replacer constamment le film (cela implique de prendre clairement ses distances avec l'actualité, du jour, du mois, ou de l'année) dans la perspective la plus large possible, c'est-à-dire essayer de mettre sur le même plan le dialogue avec les auteurs du passé et le dialogue – l'écoute, plutôt – avec les films du présent; ne pas faire de hiérarchie, faire la différence.

CINÉPHILIE 5

Abandonnons les conseils hasardeux – un *code moral* n'est jamais rien d'autre que cela : il est à prendre ou à laisser –, pour parler plus précisément.

Le *Cinéma des Cinéastes* (France-Culture, 19 h 10, tous les dimanches) est un exemple particulièrement intéressant et symptomatique. Autour de C.-J. Philippe, représentant de la vieille

cinéphilie, une équipe – principalement P. Donnadieu et C. Champetier : deux nouveaux cinéphiles – rend compte de *son* actualité du cinéma. Projet passionnant au départ – encore que d'emblée orienté vers l'actualité des cinéastes, ce qui explique que les seules émissions réussies de la série aient été celles consacrées à des cinéastes d'envergure, Godard, Moullet –, et qui nous intéresse d'autant plus que beaucoup des idées, des options, des choix qui constituent la plateforme – l'étendard – de cette émission sont dans la mouvance des *Cahiers*.

Il est intéressant et symptomatique de voir comment la mise sur piédestal, dès le début, de Straub et Godard – plutôt que leurs films, c'est bien leurs personnalités, leurs déclarations, leurs slogans qui sont ici source d'inspiration et de dévotion –, comment cette mise-en-bande de quelques idées a très vite dégénéré, déteint. Il ne se passe plus une semaine sans que de nouveaux chefs-d'œuvre, tous plus absolus, irrémédiables, totaux, que les autres ne surgissent. Et pourtant : à l'option intellectuelle et déchiffrante de départ s'en ajoutait une de modestie : parler des films à la première personne, humblement rendre compte de « comment ça m'affecte ».

Parler d'un film à la première personne ne revient pas à expliquer, en détails, comment ce film vous transperce et vous troue. Il semblerait qu'il soit devenu impossible de dire *« j'ai ressenti ça comme ça et j'ai compris ça et là je n'ai pas bien saisi et ça m'a fait de la peine d'autant que je pleure à chaque fois qu'une petite fille lit du Raymond Chandler »* ou autre chose de plus simple (et d'aussi direct). Et encore plus impossible si l'on a quelques connaissances précises (quelque savoir) à com-



Milestones, de Robert Kramer

muniquer sur le film qu'on aime. (Mieux vaudrait rien – un silence d'une heure, alors – que trop de toc). Cela dit, les critiques de cinéma ne sont pas les seuls à souffrir de dépersonnalisation lyrique : l'autre jour, à un débat où une trentaine de téléspectateurs avaient l'occasion de poser quelques questions aux plus célèbres des journalistes, présentateurs et animateurs de la télévision, pas un seul, pas une seule fois, n'a posé une question directe et personnelle qui l'impliquerait, lui – ce n'était que propos médiatisés, banalisés, balisés par les lieux communs les plus éculés sur les ravages de l'audio-visuel : *« ne pensez-vous pas que le public risque de... êtes-vous conscient de la responsabilité immense que vous avez envers tous ces gens... ne craignez-vous pas de bourrer tous ces pauvres petits crânes qui s'en remettent à vous »*. Pauvre public, oui, s'il est à l'image de ces trente sélectionnés.

Faisons une minute de silence.

(Je connais des gens avec qui il est possible de discuter d'un film. Tout le monde – ou presque – en connaît. Il faudrait commencer par là).

CINÉPHILIE 6

Trêve de crise de société : Venons-en aux faits.

Les faits : les nouveaux films des nouveaux cinéastes fonctionnent à l'effet de signature. Par exemple, parmi ceux qui puisent plus ou moins ouvertement, profondément, dans le fonds ciné-

Milestones, de Robert Kramer ▲

▼ *Anatomie d'un rapport*, de Luc Moullet

philique : Téchiné (le *miroitement* de l'usine à rêves), Fassbinder (la mise à vif, et sous *plusieurs coutures*, de la part de mélodrame qui fait sortir du quotidien les gens les plus ordinaires), Wenders (la mise au pas de la fiction à l'ordre de *l'arbitraire musical*, rythmes et mélodies imbriqués dans la scansion du récit), Kané (l'artifice réhabilité en tant qu'il permet de surcoder le surréel, *à travers la féerie* ou la biographie imaginaire), Jacquot (feutrer le réel *à pas de loup* pour lui adjoindre une dimension, celle de la grande déception monochrome). Il y a là un danger : que même dans ses manifestations les plus cohérentes et admirables (dignes d'être admirées : l'angoisse triviale ou l'émotion bête qui font qu'un film de Jacquot ou de Fassbinder *ne vous lâche pas*, la singularité attachante avec laquelle Jacquot identifie des atmosphères ou des personnages de Lang ou Cocteau à de *vieilles connaissances* – comment il se met de plein-pied avec eux), ce cinéma ne débouche sur un *cul-de-sac*, celui d'un univers stylisé et sans surprise, d'un petit monde à l'imitation signée de la vie. On assisterait à un retour en force de l'ambiguïté qui ne serait, somme toute, guère plus engageant que le bouclage fictionnel du politique auquel nous ont habitués depuis quelque temps déjà d'autres anciens cinéphiles de la même génération (Tavernier, Corneau, Boisset, Santoni, Thomas, etc.). Le risque est grand qu'en face de la fiction de gauche (et de celle de droite) apparaisse un cinéma de l'apparence et de l'apparat : onirisme de cuisine, cinéma de vitrine, cinéma de salon.

(Il convient de mettre radicalement *à part* un film comme *Le Théâtre des matières :* Biette est le seul cinéaste à avoir poussé l'identification au *travail* hollywoodien – pas au style ni au contenu, secondaires pour lui – à un pareil niveau *d'exaspération :* à partir d'un embryon de fiction follement abstrait – à base de jeux de mots, de dérive signifiante, de géométrie invariable –, il s'est construit une histoire qui lui devient l'équivalent impersonnel – mais en même temps *excessivement autobiographique* – d'un scénario de commande. L'artisan Biette exécute donc le travail dans les délais et respecte le contrat qu'il s'est perversement passé avec lui-même. D'où vient que *Le Théâtre des matières* soit le film le plus déconcertant et inclassable de ces dernières années).

L'impasse semble tout aussi inévitable pour les quelques femmes à avoir tiré leur épingle du jeu, à avoir fait *leur* chemin (un chemin important, *consistant :* les films parlent pour eux-mêmes) : on ne voit pas comment Duras ou Akerman, sous la pression du système qu'elles ont elles-mêmes mis en place et de l'engrenage de l'offre et de la demande, se sortiraient du *cercle* d'effets qu'elles ont produit sans y laisser des plumes, sans être acculées *irrémédiablement* à une *petite maîtrise*. Elles ont en commun avec les nouveaux cinéastes cinéphiles un discours qui est celui du nouveau pouvoir, discours dangereux qui peut se résumer ainsi : *« j'en sais trop sur ce que je fais pour que mon cinéma ne se confonde pas avec moi ; je ne puis rien dire de ce que je fais car c'est de l'ordre de l'impossible d'en dénouer les fils »*. Ou comment mettre en scène, d'une manière ou d'une autre, le discours du *non non-dupe :* comment, en indiquant bien par-ci, par-là à quel point on est au courant – *à la coule* –, faire passer avant tout l'idée qu'on est dépassé, submergé, impuissant, étranger et dupe de sa propre création : je sais – fort – bien ce que je fais/je ne sais pas – dire – ce que je fais.

Il est des films aussi beaux et importants que le risque auquel ils se brûlent. *Son nom de Venise dans Calcutta désert, Le Droit du plus fort, Je, Tu, Il, Elle, Les Enfants du placard*, sont des films trop criants du désir de *porter leur fabricant au statut d'Auteur* pour qu'ils soient assurés d'avoir une descendance. Il y a plus à attendre de films qui sont *fabriqués de toutes pièces*, sans autre ambition que celle de servir leur scénario (des films aussi différents et hétéroclites que *La Machine, Derzu Ouzala, Anatomie d'un rapport, Deux fois* (Jacky Raynal), *Comment ça va, Chromaticité I* (Patrice Kirchhofer), *Safrana, Behindert, Les Mains* (Pierre Brody), *Film about a Woman Who* (Yvonne Rainer), *L'Ombre des châteaux*, pour n'en citer que quelques-uns parmi les plus représentatifs), des films qui sont des films *sans plus* (value ou autre) et qu'il faut prendre comme tels parce qu'ils fonctionnent *un à un*, qu'ils seront suivis par d'autres, et que ce qui fait leur force c'est justement qu'il est *impossible* de prévoir *par quoi ils seront suivis*. Les films de demain n'ont ni théâtre, ni matière. On ne sait pas de quoi ils seront faits. On ne sait pas où et quand ils seront vus.

CINÉPHILIE 7

Au cinéma, il faut faire *la part des choses*. C'est-à-dire retenir, fixer, désenclaver, *privilégier* certains films. Au détriment des autres. Pour marquer leur importance. Pour qu'on sache nous-mêmes, ce qui est plus difficile qu'il n'y paraît, qui on est, et qui on aime. Le reste est affaire de compromission.

Il en va autrement à la télévision.

Sans être la voie de sortie aux impasses du nouveau cinéma et de la nouvelle cinéphilie, elle est un peu la voie zéro du retour minimum à la passion (hallu-ciné) – plus démocratique que celle

du grand cinéma d'hier parce qu'accessible à un encore plus grand nombre –, une passion inconsidérée pour toute image qui parle. *Inconsidérée :* c'est dans les limites mêmes de son mode d'emploi courant – c'est-à-dire sans discrimination, avec le plus petit recul et la plus petite considération – que la télévision est susceptible de révéler sa plus grande – sa seule – richesse.

La plus petite considération : il faut entendre ce mot dans tous ses sens. *D'abord* le premier : action d'examiner avec attention. Ensuite, et ça a son importance – secondaire mais obligatoire : dans le sens de motif, raison que l'on considère pour agir. Et, par extension, dans le sens de l'estime que l'on porte (à quelqu'un). (Les définitions sont, toujours, du « Petit Robert »).

Il n'y a rien de plus triste (de plus mesquin et confortablement petit-bourgeois) que l'attitude élitaire (sélective et ségrégationniste) qui consiste à *bien utiliser la télévision :* celui qui, croyant n'être pas dupe, croyant échapper à l'abrutissement collectif dont la télé est censée être l'aboutissement massif et massue, l'emploie *à bon escient* (c'est-à-dire à petites doses, culturelles et bien choisies), celui-là *erre :* il vole de la culture au-dessus d'un nid de coucous qu'il méprise, il ne pige que dalle à ce qui fait l'essence de la cinéphilie et de l'amour du cinéma (petit écran, grand écran, même combat), il est à la traîne et à la coule des couleuvres à qui Philip Morris fait avaler ses nouveaux poètes-cigarettes (auteurs luxueux du cinéma de pacotille qui rapetisse les grands boulevards à vue d'œil), il n'a plus aucun désir qui ne soit canalisé à l'avance (une seule chaîne au lieu des trois du petit peuple), il est *mort,* et je crache sur son cercueil de velours viscontien. Ce n'est pas un problème d'emploi du temps. C'est un problème d'emploi de la tête : *à tout moment il se passe quelque chose d'intéressant à la télévision.* Il suffit d'ouvrir le bouton et d'appuyer sur les touches, sans y accorder trop d'attention ou d'estime, avec la plus petite raison, le plus petit motif pour agir de la sorte. Encore faut-il en être capable, et capable tout aussi bien de voir et d'entendre pour son propre *compte* ce qui (se) passe alors : des feuilletons américains dont les meilleurs – *Columbo, Kung-Fu* – sont à l'égal du cinéma américain de série, du film de genre un peu bâclé qui boucle bien, un genre qui disparaît sur les grands écrans mais qui continue à proliférer – plus ou moins heureusement mais toujours pour la plus grande joie naïve des petits et des grands – sur les petits écrans ; des feuilletons français qui romancent *à plaisir* (plus ou moins heureusement, encore une fois) les petites péripéties familiales ou amoureuses des humbles ou des riches ; des mises en scène politiques (Marchais, récemment, ridiculisant comme un beau diable les calmes machinations des pouvoirs réunis du journaliste et du ministre académicien de la justice) qui donnent envie de crier, rire, battre des mains et pleurer comme au temps des plus belles mises en scène cinématographiques de Dovjenko ; des informations à n'en plus finir comme *jamais* le cinéma n'en fournit (télévision scolaire, émissions sociales, documentaires) ; des beaux films, des films moins beaux, des films nuls, des films qu'on revoit pour la neuvième fois ; et jusqu'aux interludes et aux jeux télévisés, aux mièvres variétés et aux chansons disco, au sigle de la chaîne qui ne bouge pas, immuable, les jours de grève : toujours, quelque chose est là qui retient, ordinaire ou extra, quelque chose à prendre au premier degré comme un meurtre, quelque chose qui saigne sous le sens.

La télévision est le dernier endroit où quelque chose de la lucidité hallucinée de la cinéphilie d'hier est encore possible : allez-y vous vautrer dans le sublime et le débile, toutes notions de temps et de goût mêlées ! Démêlez la laine enchevêtrée du 625 lignes pour vous tricoter un vêtement à votre mesure, hasardeuse et logique ! C'est bien le seul lieu, trop familier pour qu'on s'en avise, où le dernier ciné-télé-phile peut échapper à la mort monotone, *partir à l'aventure.* Tout son savoir (hier gai, aujourd'hui sinistre et supérieur) ne lui sera plus d'aucune utilité. Il perdra son pouvoir, il perdra ses moyens. S'il n'est pas encore trop rouillé il pourra, en trois minutes d'extraits, se faire une juste et rapide idée de la production cinématographique actuelle. Ça le découragera radicalement de s'engouffrer dans les multi-salles clinquantes pour se faire déglinguer. (S'il est un peu pervers, avec tous ces extraits de films qui sont presque toujours les mêmes à quelques variantes près et qui donnent bien une dimension à l'infini, il pourra se *monter* ses propres films, comme un collage de cartes postales – les reproductions sont toujours plus belles et plus utiles que les tableaux –, un collage fait avec les plus belles miettes et les plus beaux morceaux de notre civilisation en instance de divorce avec elle-même).

S'il est vrai que la télévision tue *le* cinéma, alors, vite, une bonne fois pour toutes, que meure *ce* cinéma !

Tout ce qui est superflu, dérisoire, monotone ou quotidien, tout ce qui est en trop doit désormais nous requérir. Ce qui déborde, le moindre accent-tué, la plus petite parcelle d'héroïque (à la télévision, mais aussi au cinéma où il s'agit, pour sortir du mirage de la totalité, d'émietter les films, de se saisir du moindre et précieux fragment qui fait saillie, de détacher le *pas-tout* et d'en faire son parcours). Tout dans tout doit nous retenir partout, pour autant que nous acceptions d'en subir et les conséquences et les retombées : un million de fleurs roses en plexiglass qui se transforment en un million d'hologrammes de Lauren Bacall et vont atterrir en pluie dans le dernier bidonville de la planète désertée.

Une définition : *Entropie : fonction définissant l'état de désordre d'un système, croissante lorsque celui-ci évolue vers un autre état de désordre. Dégradation de l'énergie liée à une augmentation de cette entropie.*

Une chanson de Bob Dylan, *Clothes Line Saga* (La saga de la corde à linge), qui dit à peu près : *« maman m'a dit d'aller voir si le linge était sec/le voisin m'a demandé/ces vêtements sont à vous/j'ai dit quelques-uns pas tous/il a dit/vous donnez toujours un coup de main pour la lessive/j'ai dit quelquefois pas toujours/et puis mon voisin s'est mouché le nez/et papa a crié/maman veut que tu rentres le linge à la maison/je fais toujours ce qu'on me dit de faire/alors je l'ai fait bien sûr/je suis rentré à la maison/et maman m'a ouvert/et j'ai fermé la porte.*

en guise de conclusion,

Louis Skorecki

RÉPONSE A « C.N.C. »

PAR PASCAL KANÉ

Que Skorecki dans le texte précédent ne voie dans le choix d'auteurs opéré par les *Cahiers* que réflexe culturaliste, soumission à l'image de marque imposée par ces films eux-mêmes, serait certainement une thèse recevable (mais sans être d'ailleurs totalement nouvelle, puisqu'implicitement prise en compte dans un certain nombre de textes se rapportant à ces auteurs), si ce au nom de quoi cette thèse est formulée opérait dans l'actuelle production cinématographique une quelconque coupure, constituait un point d'appui méthodologique (ou éthique) à partir duquel essayer de repenser ce que devrait être, ce que doit être aujourd'hui – car aujourd'hui plus que jamais, peut-être, cela nous manque – une critique de cinéma vivante. Au lieu de quoi le texte, au nom d'une certaine vérité cinéphilique, établit seulement un palmarès différent et indique une direction : ce serait à la télévision, mais dans ses zones les plus obscures, que *« quelque chose de la lucidité hallucinée de la cinéphilie d'hier »*, qu'un retour minimum à la passion du cinéma, serait possible.

Ces positions, délibérément polémiques mais fort cohérentes, appellent à l'évidence un débat. Débat historique certes, tant la cinéphilie a depuis perdu son sens, mais qui recouvre en fait des enjeux très actuels (non seulement par rapport à tel ou tel cinéaste présent, dont la démarche en est justiciable, mais par rapport à la revue, dont la cinéphilie a constitué le noyau formateur d'un certain nombre de collaborateurs).

Comme on va le voir, la cinéphilie n'est pas simple : elle serait plutôt double. Skorecki, en fait, s'exprime au nom d'un aspect de la cinéphilie contre un autre. Il est donc temps de rétablir cette dualité historique, et de ne plus passer complaisamment sur un certain obscurantisme et un certain terrorisme cinéphilique (seconde tendance que l'article ci-dessus ne se fait pas faute de raviver, et qui peut aboutir à des propositions aussi extravagantes, aussi privées de sens que de dire que Jacques Tourneur est le plus grand cinéaste du monde, ou à perpétuellement halluciner dans tel ou tel détail de mise en scène invisible pour le néophyte, toute la « vérité » du cinéma). Mieux vaudrait reconnaître, dans ces attitudes trop passionnelles, une incapacité bien réelle à parler véritablement du cinéma, à produire quelque chose au terme d'une vision, au lieu de reproduire de cette façon stérile et finalement masochique une fascination pour l'objet – fascination dont on sait aujourd'hui qu'elle était le maître-mot de cette cinéphilie-là (c'est nommément de la plus ancienne, de la mac-mahonienne dont je parle).

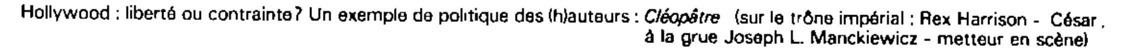
Cette cinéphilie atteint son degré d'exposition le plus parfait et le plus définitif avec l'article de Michel Mourlet « Sur un art ignoré » (*Cahiers* n° 98), lequel expose la vanité de tout travail critique, de tout *point de vue*. Il écrit notamment : *« L'absorption de la conscience par le spectacle se nomme fascination : impossibilité de s'arracher aux images, mouvement imperceptible vers l'écran de tout l'être tendu, abolition de soi dans les merveilles d'un univers où mourir même se situe à l'extrême du désir. (...). Le mouvement, domaine spécifique de notre art, doit s'alourdir d'un enjeu ou se parer d'une grâce tels qu'il empêche l'irruption de la conscience critique dans l'enchaînement*

des actes filmés ». Qu'on me comprenne : ce n'est pas l'« anti-brechtisme » systématique de Mourlet (!) qui est criticable (le brechtisme aurait probablement été liquidateur), c'est qu'en niant la distance aux œuvres, il abolit tout point de vue présent, et donc toute possibilité d'en tirer quelque chose (ce qu'il postule au fond). Aussi la « mise en scène » (cf. ci-dessous), dont l'habituelle fonction de masque et de recouvrement à Hollywood opère à travers des figures aussi diverses que l'ellipse temporelle, le récit à la première personne, le contrôle maîtrisé de la profondeur de champ, n'est-elle jamais analysée en tant que telle, mais toujours référée à un Mystère où girait toute la magie du cinéma. Ce que reproduit l'article de L.S., quand il voit dans le « ciselage d'un détail », « l'éclairage d'un geste », la seule marque véritable d'un auteur. Or cette magie, tout au contraire, résidait dans la parfaite intégration des différentes phases productives les unes aux autres : d'où l'importance du producteur, et singulièrement dans l'œuvre de certains cinéastes (comme Jacques Tourneur, justement).

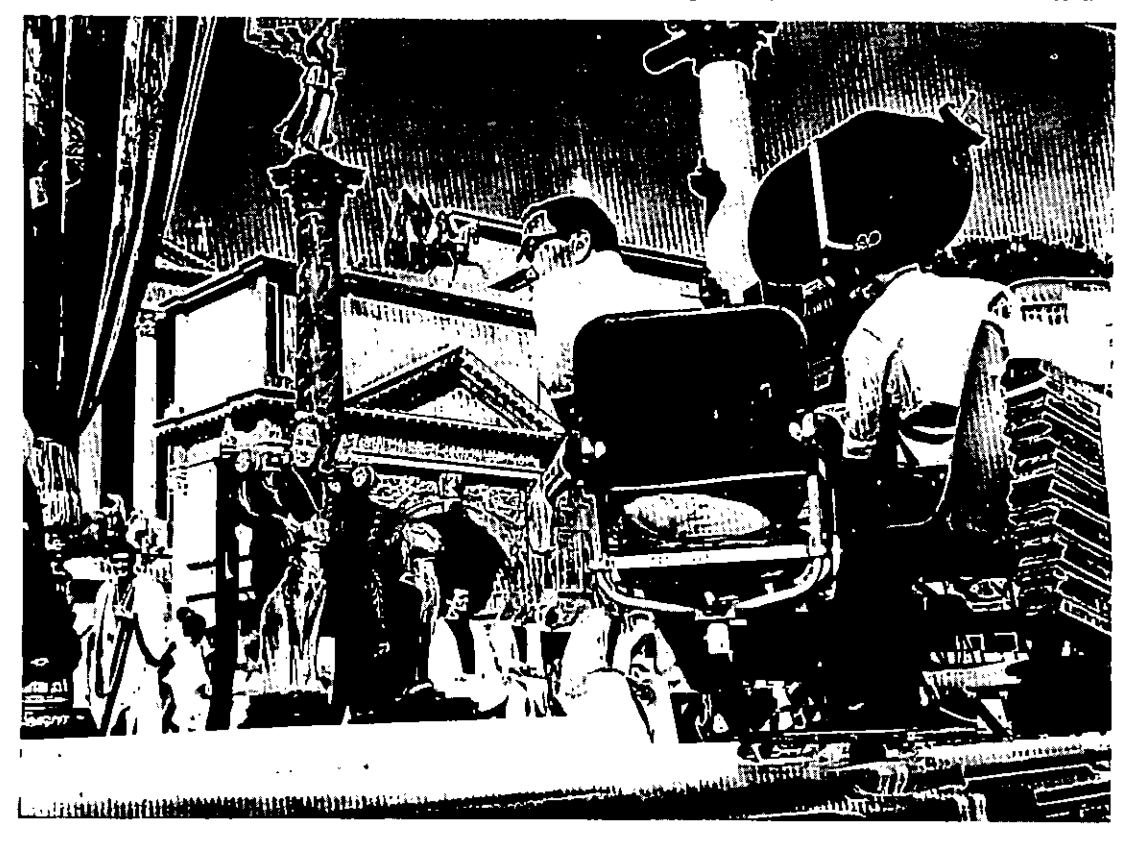
Les propositions et présupposés de Skorecki vont trop dans le sens de la reproduction de cette fascination dont les cinéphiles ne surent finalement rien faire, avant d'être balayés par une critique politique (car la politique ne manquait pas de produire quelque chose, elle, et dans tous les champs).

La cinéphilie mac-mahonienne ne fut jamais une école critique à mon sens, en raison d'une « politique des auteurs » qui l'aveuglait sur tout ce qui était étranger à ses critères (et qui faisait par exemple écrire à Mourlet *« qu'on pouvait prédire sans grand danger d'être démenti que Welles, Kazan, Visconti, Antonioni et autres seigneurs actuels deviendraient intolérables dans vingt ans »*, tout en l'étant *« dès maintenant aux plus sensibles »* (op. cit.)).

Revenons donc un peu sur ces critères mac-mahoniens, trop voilés dans l'article de Skorecki. Le premier malentendu concerne la notion d'*auteur :* il ne s'agit nullement du cinéaste qui écrit un scénario avant de le tourner, mais au contraire, pratiquement exclusivement, du metteur en scène de scénarios écrits par d'autres et proposés par un producteur. Les auteurs élus sont donc, paradoxalement, ceux qui le sont le moins, ceux qui laissent le plus intact le fonctionnement de la machine hollywoodienne, et par là peuvent provoquer le sentiment qu'ils se l'approprient dans sa totalité. A côté des justifications données (amour de la mise en scène pure, c'est-à-dire, justement, ce qui était loupé par les littéraires qui faisaient la critique du cinéma à l'époque), la cinéphilie mac-mahonienne se fondait en fait sur une fascination pour la *machine hollywoodienne,* dont la mise en scène, totalement intégrée aux autres phases productives, représentait le moment d'exposition privilégié – moment où plus rien ne devait être assigné à une volonté particulière (*« toute rupture de l'impassibilité du cinéma à des fins expressives trahit précisément ces fins »,* tou-



Hollywood : liberté ou contrainte? Un exemple de politique des (h)auteurs : *Cléopâtre* (sur le trône impérial : Rex Harrison - César, à la grue Joseph L. Manckiewicz - metteur en scène)



jours Mourlet). (1). D'où cette haine de l'Auteur, c'est-à-dire de celui qui transforme la machinerie à son profit ou qui veut s'y opposer, qui explique le fameux palmarès mac-mahonien, comme le mépris dans lequel étaient tenus la quasi-totalité des grands cinéastes, de Rossellini à Hitchcock, d'Eisenstein à Renoir (une exception majeure, Lang, parce qu'effectivement, il fut le seul à s'identifier au tout de la machine cinématographique comme son Créateur).

C'est cette volonté contemplative qui a isolé le mac-mahonisme, lui a ôté toute productivité en l'empêchant de comprendre vers où se dirigeait le cinéma à la fin des années cinquante : aveuglement sur tout ce qui n'était pas mise en scène pure (c'est-à-dire « intégrée »), mais aussi ignorance crasse face à des pans entiers de l'histoire du cinéma. Ces déficiences graves ont fini par cliver la cinéphilie, par l'ouvrir à une approche plus cultivée et surtout plus opératoire, qui fut celle des *Cahiers* (et d'autres) à partir de ce moment-là. Skorecki ne cite que Douchet, mais c'est à Rivette, à Rohmer, à Truffaut que l'on pense en tout premier lieu (tous anxieux de rentrer dans le vif du sujet), sans parler de Bazin qui, justement parce qu'il était un critique et un théoricien, resta très à l'écart de la cinéphilie pure (il est d'ailleurs remarquable que nous continuions à trouver du génie à Bazin alors qu'une bonne partie de ses choix critiques ont été abandonnés aux *Cahiers*. Mais la critique, même positive d'un mauvais film, peut renfermer plus d'intelligence du cinéma que le plus intelligent des choix de films).

Pour que la cinéphilie puisse jouer un rôle dans l'histoire du cinéma, c'est-à-dire devienne une école critique et une école de metteurs en scènes, il fallut donc que d'autres considérations – concrètes, de politique au sens large – interviennent. Il fallut que la cinéphilie soit confrontée à un présent, à un désir de cinéma.

De ce nouvel aspect de la cinéphilie, tout aussi authentique, Skorecki ne parle pas. Son article ne semble retenir (outre la fameuse intelligence du cinéma) que ses aspects les moins recommandables et les plus irritants, comme cette incapacité à étayer quelque choix que ce soit, remplacée par une hypervalorisation maniaque de quelques auteurs et de quelques films (Tourneur et d'autres pour hier, et pour aujourd'hui un choix intéressant dont on aimerait savoir ce qui le soustend d'autre que le fait qu'il ne porte pas ses fabricants au statut d'auteurs). Car c'est bien dans *l'élection* que tout s'est toujours joué : une certaine cinéphilie n'a jamais consisté qu'à mettre des étoiles, établir des classements, abattre des carrés d'as (2). Paradoxaux et terroristes, ces goûts suffisaient à distinguer le cinéphile du tout-venant des spectateurs. C'est pourquoi le cinéphile détestait toute norme de production différente, toute forme de marginalité dans le cinéma (cinéma expérimental, courants naissants comme le néo-réalisme, Godard, comme le dit très bien L.S., etc). Il lui fallait se situer sur le même terrain que le grand public pour rendre sensible l'écart de sa vision, et la cinéphilie ancienne, au fond, n'est que la valorisation de cet écart : petite perversion soigneusement cultivée, et aveuglée sur sa nature parasitaire, comme le dit encore Skorecki.

Il me semble que la télévision joue, dans le système de Skorecki, un rôle à peu près analogue à celui du cinéma classique pour les cinéphiles d'alors – la question devenant plus complexe aujourd'hui, puisqu'il ne s'agit plus simplement de sauvegarder cette perversion, mais de la réactualiser : la production cinématographique courante ne pouvant plus guère jouer ce rôle, tant l'« Auteur » y est devenu prépondérant, même dans les films les plus ordinaires et les moins personnels, il fallait se tourner vers la télé où ce ne sont pas les auteurs, en effet, qui encombrent la machinerie : mais derrière l'effacement de l'auteur à la télévision, il n'est plus très difficile aujourd'hui de discerner la place qu'occupent d'autres pouvoirs, qu'on ne peut tout de même plus feindre d'ignorer, comme aux beaux jours d'Hollywood.

Avec une différence de taille, cependant : la fantastique machine hollywoodienne était fascinante en tant que telle; le dispositif télévisuel, lui, serait plutôt exécrable, et si la télévision peut encore passionner, c'est que la machine ne cesse justement de déraper (et les effets de vérité, alors, de surgir). Là est le seul point commun : jouir de la télévision implique aussi un point de vue pervers et Skorecki le sait bien.

Pascal Kané

(1) Skorecki n'a d'ailleurs pas tort quand il dit préférer les films entravés de Losey à ceux dits « libres » (l'argument serait d'ailleurs encore plus fort avec Preminger qui réalisa de très grands films à ses débuts – *Korvo, Angel Face*, jusqu'à *Anatomy of a Murder* –, et qui sombra ensuite peu à peu dans une manière paranoïaque et étroitement idéologique). Mais cette évolution-là était inéluctable, et la liberté rendue aux metteurs en scène correspondait à une façon nouvelle assez générale de concevoir le travail scénarique...

(2) Pratique reprise par le fameux « Conseil des Dix » des *Cahiers* : en opposant quelques critiques connus à l'équipe des *Cahiers*, c'était bien le goût de celle-ci (oh combien intuitif et original malgré ses aveuglements) qui ressortait, et qui justifiait à mon sens cette pratique dans une revue qui ne passait pas son temps à célébrer des cultes (comme *Présence du Cinéma* par exemple, dont Skorecki, à propos de Tourneur, fournit involontairement un modèle, à base de citations banales et pragmatiques de l'auteur, divinisées ensuite par ses thuriféraires).

Quant aux actuelles distributions d'étoiles dans les revues de cinéma, elles n'ont plus le même statut : tout paradoxe et toute agressivité cinéphilique disparus, ce ne sont plus que des condensés de points de vue, des digests de sous-culture.

A PROPOS D'« ORANGE MÉCANIQUE », KUBRICK, KRAMER ET QUELQUES AUTRES

PAR JEAN-PIERRE OUDART

En revoyant après plusieurs années ce film ultra-célèbre, je craignais d'y rencontrer par trop une grande parade mythologique de la violence. Il n'en est rien et, avec le temps, le film de Stanley Kubrick ne cesse de gagner, je crois, contre sa légende, l'accent le plus précieux et le plus rare du cinéma dit de grand sujet : un extraordinaire humour.

C'est, menée sur le mode d'un récit picaresque, une méditation désespérée sur la violence et sa répression moderne. Une méditation qui formule à peu près ceci : que la violence n'a que le pouvoir de ses actes, quand le pouvoir a l'autorité de son discours. Que cette autorité se paye d'une castration. Que le pouvoir castre au nom de la castration et n'a pas d'autre argument, c'est sa loi. Avec son tournant pervers : le pouvoir est séduit par la violence qu'il réprime. Et aussi : la violence est séduite, détournée par le pouvoir, quand elle ne peut se passer de l'autorité de la loi.

Le personnage incarné par l'acteur Malcolm McDowell en fait l'épreuve. Le film conte les péripéties de sa rééducation un peu comme Kafka l'histoire du Grégoire de « La Métamorphose ». C'est le même humour pour l'aventure de ce devenir-éduqué et pour celle de ce devenir-cloporte. Qui donne à *cette parodie basse de film à thèse* un accent très singulier : celui d'une parodie de justice. Dont le gain de gravité tient, justement, à ce qu'elle ne place pas les spectateurs dans la position d'arbitres sereins de la cause à juger, mais plutôt en-dessous : le pouvoir, dans *Orange Mécanique*, est un guignol terrifiant, risible et terrifiant. Ses figures sont risibles, mais elles sont aussi la castration personnifiée.

Il n'y a pas d'images justes de cette violence et de cette répression, nous dit le film, parce que la balance est trop inégale entre les deux. *Il n'y a pas de bon cinéma du cinéma de cette violence et de cette répression* parce qu'il est hors de question – c'est le parti pris moral d'*Orange Mécanique* – qu'il y ait un bon public pour ce cinéma-là. La force du film, l'enjeu de sa violence et de son comique, tient à ce qu'il met les spectateurs dans la position d'un mauvais public, un peu comme on dirait : un mauvais sujet. Non pour prendre le parti imaginaire de la violence, sur l'air d'un « nous sommes tous des loubards de music-hall », mais pour prendre parti contre son procès par les hauteurs, et sa liquidation par les voies de la maîtrise élaborée. *A l'humour du devenir-éduqué répond celui du devenir-mauvais public : anti-fiction de gauche absolue.*

La mise en scène et la performance de l'acteur sont pour beaucoup dans cette réussite : Kubrick a filmé Malcolm McDowell comme un voyou séduit par la scène hollywoodienne. Cette figure fait passer dans la fiction, bien au-delà de la psychologie, un accent de vérité qui est celui du mode d'être mineur du personnage, et du regard qu'il nous fait porter au cinéma de la violence et de la répression dans le scénario duquel il est pris. En tant qu'il est lui-même séduit par la mise en scène de sa propre violence, comme il joue ensuite le jeu de la séduction castratrice du pouvoir, sans pourtant jamais cesser de *paraître faire semblant*.

Orange Mécanique est un film qui, parce qu'il joue sans réserve, dans son écriture, ce jeu de la terreur et de la séduction (je suppose que pour des moralistes de l'imaginaire comme Godard et Straub, ce serait un film ultra-faciste), et parce qu'il les joue dans un registre comique; dans le registre du faire-semblant de fabriquer un film à thèse d'un mauvais élève de génie, conduit les spectateurs vers un rire très rare au cinéma : pas d'images justes, pas juste des images, mais juste le ton et les effets qu'il faut pour que les spectateurs soient à la fois *en dessous de la hauteur*

de vue requise pour assister aux films à thèse, et au ras de leur émotion, au ras d'une fascination alliée à la gaieté de cet humour à froid, déchirant. C'est-à-dire aussi, quelque part et le sachant, en dessous des machines du pouvoir, de ses procédures et de ses rituels sinistres, du cinéma de son discours et de ses images édifiantes, et de la plus-value de séduction de sa perversion institutionnelle. Mais aussi, *dans le coup de la reprise de cette perversion par le spectacle, et à côté :* du côté de ce par quoi cette figure – dont le numéro fait peur, émeut et fait rire, traverse sa mythologie et dément sa séduction, – est un peu plus qu'une marionnette-star, un peu moins qu'un bourreau, un peu plus qu'une victime. Et toute la gravité de ce cinéma se joue dans ce peu. Parce que le personnage est toujours, dans les péripéties d'un scénario à retournements qui prend à contre-pied le scénario américain de la conversion du hors-la-loi en shérif, celui dont le lot est d'être à côté du sérieux et de la légitimité du pouvoir, comme le jeu de l'acteur est à côté du cinéma de l'indignation et de l'apitoiement des spectateurs.

Les spectateurs sont libres de jouir à plein de cette machine de fiction, c'est ce que j'aimerais dire en passant à un journaliste dans le vent selon qui, *« là où Kubrick proposait une « thèse » sur notre société. Toback se préoccupe essentiellement de faire fictionner sa fiction »* (Ignacio Ramonet, à propos de *Fingers*, dans « Libération » du 30 août dernier) – *et le référent ne cesse pas aussi d'être là*, actualisé dans la fiction. Ça, c'est un os, pour les amateurs de fictions fictionnantes! Cette violence illégitime et ces retours de bâton légitimes, ou légitimés, jamais, dans *Orange Mécanique*, ne peuvent permuter leurs rôles ni prêter à l'échange moralisé de leurs places – c'est-à-dire à *l'oubli du réel des actes* qui sont joués dans le film. Réel, c'est un terme mis aujourd'hui à toutes les sauces, mais présentement ce dont il s'agit, c'est de la répétition, dans le gestus de l'acteur, de ce que je connotais d'un faire-semblant. Il y a *une vérité du gestus* de Malcolm McDowell, un accent de vérité insistant du personnage, par quoi le référent est actualisé dans la fiction : la vérité de ce personnage qui paraît toujours faire semblant, portée par l'acteur, orchestrée par le cinéma du Kubrick, est *l'accent juste de l'expérience* d'un tel sujet de l'autorité de la loi, par quoi il déborde sa mythologie. Je dis : sujet, et pas suppôt, et si chacun est, un peu plus, un peu moins, suppôt et sujet, le clivage à quoi s'attache Kubrick procède d'une approche du réel aigüe qui fait de son personnage *une figure réaliste*, incomparablement vivante. Les suppôts, les guignols de la fiction, activent avec férocité, religieusement, hystériquement, scientifiquement – remarquez combien cette fable est précise, savante! – la dénégation de la perte d'autorité de la loi dont ils sont investis, de ce qui fait qu'à des époques comme la nôtre, les scénarios juridiques deviennent pour certains, et même pour beaucoup, un peu plus ou un peu moins, le cinéma d'un Autre qui ne leur veut pas du bien, *le cinéma d'un dieu méchant*. Les sujets de la loi, eux, s'activent à mettre en acte, sur le mode de simulacres brûlants, ce cinéma qui leur colle à la peau, en sachant qu'ils n'en ont pas d'autre, et aussi qu'elle ne vaut pas très cher. Le personnage *d'Orange Mécanique* est de ceux-là, et s'il finit par valoir de l'or, sa peau ne vaut toujours pas très cher.

Actualité du référent, désidération du mythe, retour de vérité de cette marchandise spectaculaire, réalisme du Kubrick : tout cela est écrit et joué, vite, précisément, littéralement, *pas besoin de savoir lire un film pour le penser avec cette fiction.* C'est parce que s'y marque le souci aigu du référent que cette savante méditation sur la violence et la répression est un acte de morale risqué sur son terrain concret. C'est-à-dire autre chose qu'un mythe, qu'une marchandise spectaculaire. Autre chose aussi qu'un thème et variation, qu'une salade fictionnelle moderniste.

Par quoi ce cinéma est, pour moi, absolument moderne. Très loin du théâtre métaphysique d'un Ferreri, figé dans une posture d'artiste témoin de sa peu glorieuse fin de siècle, enfermé dans un cabinet d'allégories fumeuses, esthète intellectualiste à clins d'œil et à clés. Très loin aussi de la dialectique de l'ici-et-ailleurs, de ce fantasme planétaire qui n'a pas d'autre terrain que la séduction terroriste de son discours, sa hantise des grandes causes et son chantage aux vérités perdues.

Et même, en remontant dans le cinéma de Godard, revoyez *Week-end*, qui est un peu le contemporain d'*Orange Mécanique*, pour autant que quelque chose y passe de cette irruption du dieu méchant, dans les esprits et dans les corps : c'est tout de même le film d'un ethnographe un peu poète qui n'aurait que l'humour mortifiant de sa pratique d'ethnographe, avec quelques arrière-pensées politiques. Tout le contraire de Kubrick, qui politise sa relation humoristique aux pouvoirs du cinéma, sans les répudier, et au cinéma du pouvoir, du discours et de la morale.

Il n'y a pas longtemps, Saint Jean-Marie et Saint Jean-Luc, Godard et Straub, passaient aux *Cahiers du Cinéma* pour le fin du fin de la modernité cinématographique. Pour moi, la problématique des enjeux de la modernité s'inscrit plutôt, dans ses lignes de plus grande tension, dans *l'impossibilité de concilier* le cinéma de *Milestones* et celui d'*Ici et ailleurs*, le cinéma d'*Orange Mécanique* et celui de *Non-réconciliés*, et c'est dans la pensée de cette impossible conciliation qu'il y a urgence à travailler le cinéma, y compris théoriquement. Parce que cette impossibilité interroge à la fois les problématiques critiques-théoriques et la politique des auteurs-*Cahiers* depuis 68. Ce qui a prévalu depuis 10 ans, c'est une valorisation – disons-le ici très rapidement – du *sur-*

James Marcus, Warren Clarke et Malcolm Mc Dowell dans *Orange mécanique*, de Stanley Kubrick

Orange mécanique (tournage, à la caméra Stanley Kubrick)

travail du signifiant, selon l'impensé dogmatique de la dialectique de l'ici-et-ailleurs (où *la perte de réel d'origine des images de cinéma ne doit pas cesser de se savoir*, d'être rappelée par les effets de déjà-cliché, par les effets de montage, pour que se soutienne l'hypostase d'un référent lui aussi perdu, en exil, en souffrance : Godard, Straub), dans le vertige iconoclaste de la déconstruction de l'impression de réalité (où cette perte de réel doit être suractivée pour que l'effet de rêve du cinéma soit négativé, autrement dit que *la relation du spectateur à l'imaginaire scénographique ne cesse pas de se savoir*, de se démentir, pour qu'il soit bien su que ce n'est que du cinéma, avec le gain de fausse intériorité et de pose esthétique qui en procède : Ferreri, Jacquot). Avec les retombées politico-moralisantes de la problématique du contrat filmant-filmé et son *fétichisme des coulisses*, sans parler de la vieille chanson *matérialiste* sur la productivité sémiotique du montage. Nous avons tous été dans ces coups-là, mais il est grand temps d'en sortir. Parce que ça finit par se payer par trop d'aveuglements.

Interrogeons-nous maintenant sur ce qui fait de l'écriture de Kubrick celle d'un cinéaste hollywoodien si singulier, si peu hollywoodien. J'avais déjà noté, à propos de *Barry Lindon*, les effets de *déflation d'imaginaire* qui affectaient cette fiction. Il y a, dans *Orange Mécanique*, un travail très systématique et paradoxal de sape de l'érotique scénographique hollywoodienne, celle du western, du film noir et de la comédie musicale. Hollywood fétichise la saillie de la figure dans l'image, Kubrick les effets de mort, les effets sidérateurs du plan, de l'effet de plan. Hollywood met ses figures en position de parade, Kubrick, par des effets de déboîtement du cadrage, les décheville de ce théâtre. La scénographie hollywoodienne tend toujours à un gain d'impression de réalité dans la continuité diégétique, chez Kubrick, c'est le contraire : un flux de déconnexions, décrochements, déboîtements, affecte la fiction *d'un effet de mort interne*. C'est l'accent schizo de cette écriture agitée par une sorte de catastrophisme gai, à la fois planante et coupante, où les prestiges du semblant sont à la fois portés à leur paroxysme et négativés de l'intérieur de la fiction. Entrechoc de cubes, jeu de construction qui ne cesserait pas de ne pas s'écrouler, charivari d'images. Passe dans cet humour souterrain de l'écriture, et dans le traitement des figures, la mémoire du burlesque, de ce cinéma décrété depuis toujours pas sérieux par les hiérarchies esthétiques. Mais ce qu'il faudrait interroger, c'est *l'hystérie d'institution qui censure le pas-sérieux de l'acte scénographique burlesque*, à la fois comme atteinte sacrilège à la perspective adoratrice du grand spectacle, au corps narcissique de l'acteur, à la dignité ontologique du personnage, au sérieux, au tragique de la diégétique romanesque. Impossible de prendre la pose, sur scène et dans la salle, quand les planches se mettent imperceptiblement à trembler. Il se produit dans le cinéma de Kubrick comme une chute, *un lâché de sacré de la scénographie hollywoodienne*, qui n'a rien à voir, dans sa procédure de dynamitage interne de la fiction – j'y insiste – avec l'esthétique du *déjà-cliché* (perte du réel d'origine et exil du référent) et du *glacis scénographique* (production d'un effet de sur-théâtre, valorisation du volume comme vide, hanté par un fantôme de réel, une plus-value de deuil), où s'est engouffré le cinéma français et européen depuis 20 ans, que Syberberg est un des rares à bousculer allègrement.

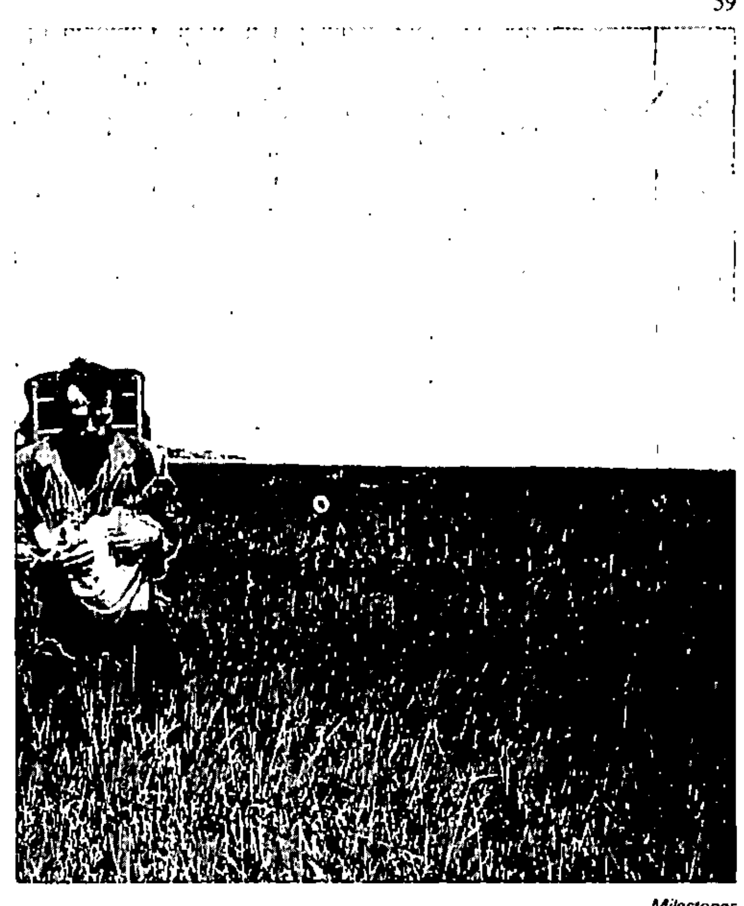
Et qui a peut-être par contre quelque chose à voir avec le cinéma de Kramer. Ce sont deux scénographies, l'une *adossée* au grand spectacle hollywoodien, l'autre au cinéma documentaire, au cinéma direct. La première met en acte la parodie de ce spectacle, et il faut dire alors qu'il y a bien peu de fictions, dans le cinéma américain capitaliste, aussi anti-crétinisantes que *Docteur Folamour*, *L'Odyssée de l'espace* ou *Barry Lindon*, qui disent tranquillement que les savants sont fous et fascistes, que l'idéologie de la communication est un gigantesque déconnement, que l'arrivisme du self-made man a quelque chose à voir avec la divinisation du capital et la croyance au Père-Noël. Dans le scénario féodal de *Barry Lindon*, l'arriviste, l'homme aux origines obscures, chute de ne pouvoir s'accrocher à la généalogie aristocratique des possesseurs de richesses. Or, qu'est-ce que le mythe du self-made man sinon, à l'apogée du capitalisme américain dans une époque de crise mondiale, l'avènement de la figure miraculeuse, l'invention rayonnante du divin fils du capital, à un moment où, dans la stratification hiérarchique des classes sociales, une aristocratie industrielle et financière nouvelle se voue religieusement à sa reproduction? Ce que la scénographie du star-system met en acte non moins religieusement, c'est la divinisation du personnel figuratif de son cinéma, et c'est la même chose. Et c'est à ce divin que Kubrick n'a pas cessé de faire front avec son cinéma burlesque, accusateur, inquiet, mineur.

Que fait cet autre américain, qui est le plus grand cinéaste de notre génération, après *Ice*, après la paranoïa militante, après le retour à ce qui, pour beaucoup, ne sera plus jamais tout à fait ce qu'on appelle la vie normale, la vie normalisée? Dans *Milestones*, Kramer effectue, littéralement, un retour sur terre, dans une grande traversée des généalogies mythiques et réelles des gens de son bord. En apparence, c'est un documentaire romanesque, dans la tradition du récit, de la *romance* américaine. En fait, filmiquement, c'est bien autre chose. Une reprise de romanesque, par bribes, par petits circuits plus ou moins connectés, étrangement suspendus, entre mémoire et présence, à ce sur quoi ce dispositif de fiction est enté, de par sa forme, de par *la tension entre l'effet de synchronie du documentaire* (actualité permanente d'un spectateur-sujet d'énonciation) *et ce par quoi les embrayages romanesques le rompent* (par un effet de rêve qui fait basculer cet





Milestones, de Robert Kramer



Milestones

Trás-os-montes, de António Reis et Margarida Cordeiro

effet d'actualité permanente) : la déconnexion des réseaux militants, de leur socialité, de leur consensus de paroles, d'images et de sons, de leur discours d'information, que certains ont vécue comme une catastrophe, il n'est pas nécessaire d'avoir été un militant pour le savoir. Et il y a, dans l'écriture, dans les décrochements de la fiction de *Milestones*, quelque chose qui évoque cette catastrophe et sa remontée après-coup. Comme un retour de vie après le Déluge. Il y a un *réalisme de l'imaginaire* de *Milestones*, comme il y a un réalisme de l'imaginaire d'*Orange Mécanique*, et c'est bien rare dans le cinéma d'aujourd'hui.

Milestones n'est pas le geste de collection d'un album de famille composant, à titre posthume, la mémoire d'une génération, mais l'activation de circuits biographiques traversant cette mémoire, et *qui ne font pas pont* entre le référent socio-historique des personnages et leur présent de fiction. Dans le démenti formel de l'effet-documentaire. En quoi ce film, avec une scénographie flottant entre Mizoguchi et le film ethnographique, est effectivement adossé au cinéma documentaire, au cinéma militant, mais effectue sa reprise de romanesque sur le mode de *la mise en acte calculée de la perte de son consensus informatif*. Le référent n'est pas absolument perdu, il ne fait pas non plus fantomatiquement retour comme fond perdu de la fiction (comme dans un album de famille), il y fait ici et là, ponctuellement résurgence, et en même temps, le romanesque de *Milestones* lui tourne le dos. C'est tout le paradoxe du personnage de Peter, et si cette figure touche, ce n'est pas par nostalgie de ne pas avoir été à l'usine, et c'est pour beaucoup dans le sens où je ne me sens pas du même bord qu'un artiste comme Straub qualifiant le film de Kramer d'histoire de gosses de riches, mais pas plus près de ceux qui, aujourd'hui, ne voudraient pas en parler parce qu'il n'est pas assez gai-gai ni assez copain-copain à leur goût.

Ce film dit très clairement qu'avant n'est pas après, qu'aujourd'hui n'est pas hier, que l'avant et après n'est pas le même pour le monde, et surtout qu'*ici est aussi ailleurs*. Il y a des cinéastes qui sont obsédés par le fait qu'ici ne soit pas ailleurs, qui ne s'intéressent qu'aux plus grands écarts entre ici et ailleurs, et c'est le meilleur moyen de n'être nulle part ailleurs que dans le ressassement moralisateur des impératifs d'un dogme, par media interposés. Il y en a d'autres qui ont aussi le souci de l'avant et après, et qui pensent que faire du cinéma aujourd'hui, ça a quelque chose à voir avec le fait de ne pas se faire bouffer par les media. Et qui pensent aussi, comme Antonio Reis dans l'admirable *Tras-os-Montes*, que l'ici et ailleurs, ça se joue dans le coup de l'ici, même si ce n'est pas très spectaculaire.

Pensez-vous que ces cinémas, qui ne se ressemblent pas beaucoup, soient de la modernité qui vous importe? Pas seulement pour alimenter le cinéma que tout un chacun se fait avec le cinéma – *mais cela aussi, ça compte*, puisque le cinéma fait signe, fait sens, fait réseau, dans ses bases de production, dans sa circulation, dans l'écriture-critique – mais aussi par les questions artistiques qu'ils posent, sur le réalisme, sur le romanesque, sur le comique, sur le travail cinématographique? Et ne pensez-vous pas qu'ils vous posent de tout autres questions que Jacquot ou Ferreri, que Straub ou Godard?

Est-ce un cinéma qui vous donne une seconde *le sentiment d'avoir à travailler* pour comprendre ce qui y est en cause? Est-ce un cinéma qui vous met dans *une position de lecteurs?* Est-ce un cinéma qui vous interdit de rêver, de fantasmer, d'être à l'écoute des retentissements de sa fiction, d'être émus sans guillemets, sans surveillance? Non, assurément, et j'éprouve l'urgence de prendre le parti de ce cinéma-là.

Au regard de la clarté de la démarche, de la netteté d'écriture de cinéastes comme K. et K., de la lisibilité et de la richesse d'échos de leurs fictions, j'aimerais dire enfin aux bons vieux apôtres *du travail du film*, aux suppôts du dogme de la laborieuse conception du cinéma assisté par un spectateur en souffrance, du cinéma qui fait travailler, du travail du film qu'il faut savoir, de la plus-value qui en revient à ceux qui savent, autrement dit aux critiques-sémiologues de gauche – *apparemment très loin du discours universitaire, en fait très proches, justes séparés par l'écran de leur cinéma d'institution cinéphilique* – qu'ils pourraient s'inquiéter un peu plus de ce qui se pense hors de ce cercle. Qu'ils travaillent à regagner un peu de bêtise!

Je vise bien sûr aussi, en écrivant ces lignes, à encourager les mauvais sujets de ce cinéma-là, autrement dit ceux qui n'y croient plus du tout, qui en ont assez bavé pour oser penser qu'ils s'y font décidément chier, à faire la grève méthodique de ses impératifs obscurs. Refusez, mes frères, d'être astreints à travailler dans une salle de cinéma, comme de petits écoliers! Refusez d'être angoissés par la recherche des significations d'un film, sous prétexte qu'il est surchargé d'un référant capital! Refusez d'avoir peur de vous tromper dans vos désirs d'interprétation sous prétexte que ça pourrait ne pas être la bonne lecture, et que vous ne seriez pas alors dans la position mentale et libidinale qui convient! Soyez les mauvais sujets, les mauvais spectateurs, les mauvais critiques de ce cinéma tordu qui vous contraint à élucider la relation de son scénario et de son écriture, à une réflexion obligée, surveillée, sur vos positions de spectateurs, à un discours terroriste sur ce que vous devriez en savoir sous peine d'être décrétés cancres, niais ou débiles par quelques hautes juridictions. La suite à bientôt.

Jean-Pierre Oudart

CRITIQUES

FINGERS
(JAMES TOBACK)

Contrairement à certains, je n'ai pas lu la moindre citation cinéphilique dans le film de Toback, mais une citation vaguement parodique, diffuse, du cinéma de la violence américaine, de ses clichés. Ce qui est par contre flagrant, c'est l'unicité du point de vue clinique sur le personnage. Avec d'assez gros sabots, le film nous fait savoir que c'est un hystérique, avec une homosexualité déniée, qui peut fonctionner comme clé interprétative de ses conduites. A partir de là, on ne sait pas très bien si cette mise en avant de l'hystérie de ce personnage vaut comme critique d'Hollywood, retour ironique sur son spectacle et ses héros, comme démontage du sexisme, ou tout simplement comme piège à cons pour des spectateurs qui ont envie de scènes de sexe et de violence, et qui en tremblent d'avance à côté d'Angelelli. L'important est tout de même que les spectateurs gardent la longueur d'avance du point de vue clinique pour bénéficier du recul ironique sur son sexisme. Seulement, là où le recul ne marche plus, n'en déplaise à notre collègue Ramonet, c'est justement dans la scène avec Jim Brown : parce que les spectateurs ne peuvent pas penser à autre chose, dans cette situation d'impuissance et d'homosexualité latente, qu'à un retournement de situation. L'important n'est pas que Brown *« possède une science du sexe et qu'il en parle avec des accents sadiens et batailles-ques »* (« Libération », 30/8/78, bel effort de culture, camarade!), mais que dans cette situation, ce soit un noir qui soit l'objet du fantasme d'Angelilli. Et au fait, pourquoi un noir? Pourquoi, sinon pour propulser le fantasme raciste ordinaire dans une situation sexuelle où le noir baiserait le blanc. Et non pas en tant, bien sûr, que monsieur X. possesseur d'une science du sexe, mais, tout bêtement, en tant que noir qui n'est là, dans la fiction, que pour y paraître en tant que noir. Ceci n'est bien sûr que du cinéma de *« fiction fictionnante »*, mais là, la politique des guillemets, du recul critique, *des citations qu'il faut savoir*, ne marche pas, puisque les spectateurs sont mis dans le coup du fantasme, tout bêtement. C'est-à-dire tout à fait à côté de la position de ceux qui, après-coup, y vont de leurs sur-interprétations, et cela vaut pour tout un chacun. Je ne dis pas que le public de Locarno, politisé avec ou sans guillemets, ait eu de graves raisons de s'indigner à ce spectacle. Mais sinistre, à mon sens, est, sur cette indignation, le point de vue culturalo-sémiologique droitier d'un journaliste qui prétend la prendre de haut – et avec quelle prudence! – sur l'air : nous sommes tous dans la salade spectaculaire, alors arrêtez votre cinéma, ça ne prend pas et de toute façon, moi, je vous baise avec ma culture. Il est grand temps en effet de comprendre que les savoirs accumulés sur le cinéma, même les plus maigres, servent principalement aujourd'hui à barrer, avec des attitudes aussi cuistres, les réactions un peu sauvages, de mauvaise humeur ou de ras-le-bol, d'un public qui a d'autres soucis que celui des fictions fictionnantes. Fictions fictionnantes d'un côté, cinéma de la terreur intellectualiste et politiste de l'autre, les voies sont bien étroites entre les deux. Et là sont les urgences.

Jean-Pierre Oudart

LE DOSSIER 51
(MICHEL DEVILLE)

D'abord dire que *Le Dossier 51* est un film *sans contre-champ*.

Exemple, entre cent, d'évitement du contre-champ : Mesguich regarde vers la caméra quelqu'un qui écoute les explications de Planchon, l'expert en psychanalyse, puis son regard quitte la caméra et/ou l'auditeur principal et se tourne vers Planchon, à ce moment-là la caméra va chercher Planchon par un panotage très rapide et pas très beau (selon les critères classiques). Ainsi, là où il aurait dû y avoir un contre-champ, donc deux plans, il n'y a qu'un plan : ce qui suppose et induit un troisième regard, un regard qui ne perd pas de vue ni Mesguich ni Planchon ni leur rapport. Et dans la suite de la scène d'ailleurs, la caméra continuera à *filer* Planchon jusqu'à ce tableau où gît selon lui le mystère de 51, elle ne le lâchera pas.

Un film sans contre-champ et plein de *regards-caméra*. Ce sont des choses de cet ordre (esthético-technique) qu'il faut dire d'abord, si l'on veut éviter de moudre de l'humanisme bêta et du géopolitisme de BD, à quoi nous invite beaucoup le Press-Book et bien sûr aussi un peu le film lui-même. Vraiment ces Services Secrets, quelle engeance, des monstres, et froids en plus, ils vous détruisent sans pitié un homme, un pauvre homme qui ne fait que son métier, qui ne veut du mal à personne, honnête, travailleur, bon père, bon époux, et ils vous violent son intimité, et ils vous farfouillent son âme, et son passé, et son inconscient. Des sans scrupules, des abjects, passez-moi la bassine que je vomisse. Et vous avez vu tous les moyens qu'ils ont, des caméras invisibles, des micros cachés, des ordinateurs de pointe, des projecteurs 16 mm, des carrousels de diapositives, des feutres multicolores, et des tas d'experts, surtout des psychanalystes. Que voulez-vous qu'on fasse nous autres, pauvres humains, face à ce genre de loustics électroniques et freudiens. A h je préfère encore oublier tout ça et rentrer chez moi voir Bellemare à la télé, au revoir, et surtout, fermez bien vos volets.

Non, vraiment, si *Le Dossier 51* est un film curieux et passionnant, ce n'est pas pour sa quincaillerie électronique (tout bien considéré, guère plus qu'une sophistication un peu puérile et ostentatoire de ce sur quoi repose tout le Renseignement : le *rapport*, oral ou écrit, fait par des agents, archivé puis analysé), ni pour son bazar psychanalytique (toujours cette bonne vieille histoire d'homosexualité refoulée, qui commence quand même à faire fictionnellement un peu éculé). Ni non plus pour l'escroquerie affective qui nous fait nous apitoyer sur le sort d'un haut fonctionnaire. Tout serviteur de l'État de ce rang passe son temps à serrer les mains d'escrocs internationaux, de criminels géants, d'arnaqueurs planétaires (ministres, banquiers, généraux, technocrates, fondés de pouvoir, directeurs de télévision, etc.), et il sait bien d'entrée de jeu, dès son premier pas dans la carrière, qu'il s'expose aux machinations les plus noires de la part de ceux à qui il passe quotidiennement le sel ou le champagne, merci, je vous en prie, machinations qui ne sont d'ailleurs souvent que des prêtés pour des rendus. Tout haut fonctionnaire, même pas très important, est un manipulé en puissance et un manipulateur : parce qu'il participe de la puissance d'un État et des États réunis. Aussi sans doute est-ce pourquoi le scénario en dit le moins possible sur Dominique Auphal, il faut qu'il reste une figure vide que nous remplissions de nos petits frissons; 51 n'a pas d'âme ni de profil pour mieux aspirer les nôtres. Il n'a que l'innocence que nous lui prêtons (au taux de notre naïveté).

C'est pour d'autres raisons que le film de Michel Deville est finalement un bon film, un film qui se laisse regarder et qui vous a transporté à l'arrivée un peu plus loin qu'au départ (ne pas croire que c'est facile, ça, il y a tellement de films qui vous laissent sur place ou qui vous font régresser). Pour trois raisons.

D'abord, son parti pris d'adaptation du livre de Gilles Perrault que rien ne mettait à l'abri d'une banalisation à la Boisset. Car c'est une idée excellente, pleine d'heureuses et subtiles conséquences pour le sens, que d'avoir décidé de ne pas montrer les agents, les chefs comme les subalternes, de les avoir relégués à la place de la caméra. Pour le moins, ça affole la position du spectateur; il se trouve en trop, ou en plein dedans au contraire, sous l'oeil d'une caméra lui aussi, puisqu'il y a toujours une caméra de plus, une caméra qui surveille une caméra qui surveille une caméra, etc.

Ensuite, les comédiens. Même les petits rôles et il y en a beaucoup, sont très travaillés, fournis. Et on se souviendra longtemps de la performance de Françoise Lugagne (la mère). Plus toutes les voix-off de tous les personnages qui restent invisibles.

Enfin, il y a cette deuxième filière thématique qui court d'un bout à l'autre du film (la première c'est la quincaillerie électronique et le bazar psychanalytique), thématique que l'on pourrait définir comme *les menus plaisirs de l'espionnage*, et qui apporte peut-être quelques explications définitives à ce phénomène. Pourquoi profondément l'espionnage existe-t-il? Pourquoi y a-t-il autant de gens qui s'y adonnent, à un haut niveau comme à des niveaux très bas, très médiocres? Parce que, si l'on en juge d'après les résultats tangibles obtenus, c'est dérisoire. L'histoire que ce film nous conte, cette somme de démarches, de dépenses, n'aboutissent à rien, et ça doit être ainsi 9 fois sur 10.

Et quand bien même auraient-ils réussi à contrôler Auphal, de quel poids celui-ci pouvait-il réellement peser dans la conduite d'affaires internationales aux déterminations extrêmement diverses et complexes? Dérisoire. Il faut bien alors que quelque part (en chemin) il y ait, pour ceux qui marchent dans la combine, des bénéfices secondaires plus satisfaisants que le but à atteindre (le bout du chemin). Le film de Deville, à plusieurs reprises, laisse filtrer ce qui fait jouir les agents, les grands comme les petits. C'est cette disproportion qui existe entre le service et le gain, l'effort et le rapport. 1000 efforts peuvent ne décrocher qu'un seul gain, mais aussi un seul effort pour rapporter 1000 gains (en termes spéculatifs comme en espèces monétaires). C'est un mécanisme libidinal pas très éloigné de ce qui enclenche l'engouement pour le Jeu radiophonique ou télévisé (forme moderne du Jeu d'Argent et de Société). Et de fait, beaucoup de scènes du film évoquent irrésistiblement le dispositif d'un jeu de Bellemare ou des Frères Rouland, quand il s'agit par exemple de faire prononcer au téléphone le mot parapluie à un charcutier ou d'échanger 10.000 F contre cinq aléatoires vrais ou faux relatifs à des affirmations grotesques d'érudition. Quand Laszlo Szabo (off) un instant se met à son compte, prend des initiatives, quand Planchon tout d'un coup semble ne plus parler que pour lui-même, envoûté par ses raisonnements fumeux, quand Claire Nadeau tente de faire prononcer au téléphone le nom de Sarah, on a l'impression troublante d'être soudain devant une vérité crue du rôle de l'espion. Et l'on pense aux romans d'Eric Ambler dont les héros sont toujours des *amateurs*, brusquement impliqués dans une enquête et qui très vite y prennent goût.

Que le monde de l'espionnage, sous certains rapports, ne soit pas plus immoral que l'univers du jeu, qu'il soit simplement amoral, qu'il se situe par-delà le bien et le mal, du côté du plaisir pur, pourrait bien être dès lors le fin mot de ce film. La preuve la plus manifeste, bien que furtive, en serait cette séquence des X, où le film semble lui aussi se mettre à son compte, ne plus obéir qu'à la logique joyeuse de l'écart maximum effort/rapport (signe/sens), en semant, dans le décor des personnages interrogés sur une certaine Sarah X, une kyrielle de X aussi insolites que divers : l'X d'un signal routier, l'X d'un film porno, l'X d'un carreau cassé tenu par du scotch croisé, un X polytechnicien, etc. Réseau de signes purement gratuit, ludique, improductif, n'ajoutant aucun sens, simplement là pour le plaisir du film et pour le nôtre.

Jean-Paul Fargier

UNE NUIT TRÈS MORALE
(KAROLY MAKK)

Ce que nous confirme, une fois de plus, la Hongrie avec *Une nuit très morale*, c'est la fonction répressive, anesthésiante, de l'esthétique. Rien de plus puritain que de mettre en scène, comme ici, un bordel, tout comme aujourd'hui les démocraties populaires sont les derniers porte-drapeaux de la famille victorienne. De même que l'Occident est fasciné par le Noir en transes ou l'Indien cannibale comme en deçà de sa civilisation, de même la prostituée est, ici, la figure charmante de l'Autre disparu, le capitalisme révolu. Cet exotisme triomphant du rétro (ce quelque chose de différent dont la promiscuité nous a été ôtée par l'évolution sociale, de sorte qu'il ne s'adresse pas vraiment à nous) présuppose au départ l'inscription du sujet dans un référentiel normalisant, le social, dont la législation économique aseptisera toute virulence de propos.

De là, l'aspect carte postale de ce regard qui, sous couvert de la louange implicite de la pureté morale – et sexuelle – du socialisme, louche en arrière (de Jancso à Wadja, et aujourd'hui encore avec Karoly Makk, les démocraties populaires ne cessent de contempler cette arrière-période pré-révolutionnaire, inaugurant, bien avant l'Ouest, la mode rétro). Double nécessité de ce passéisme : révolue, cette époque de luttes peut être sans craintes représentée, pour le plus grand bénéfice de la révolution qui y regagnera sa virginité quelque peu déflorée depuis : la décontamination générale de la société du virus capitaliste par la rupture du « processus révolutionnaire » autorise l'amabilité d'une telle représentation puisque sans retour et ne touchant plus personne; mais identiquement, l'esthétique est d'abord là pour barrer, geler toute éventualité d'un retour, pour recouvrir toute interrogation d'une sordidité coprésente à la prostitution et au socialisme, comme dispositif de censure d'une réalité désignée chez l'adversaire d'Occident (ce n'est pas pour rien que ce film nous a été exporté : montrer qu'on peut faire aussi bien que l'Occident sur ses thèmes, comme la publicité du film nous l'indique, ce qui est faux du reste), l'esthétique confirmant la supériorité morale de l'Est sur la débauche de l'Ouest, ou, plus subtilement, comme immunisation du corps social contre cette licence par son injection à doses homéopathiques.

Car le préalable de la monstration de ce bordel, c'est d'abord qu'il s'arrête de fonctionner comme tel pour prendre les allures d'une honnête pension de famille (de ce point de vue l'intrigue du film ne tient

pas), et que les prostituées ne cessent d'y proclamer la honteuse exploitation de leur corps par la société (motif profond du film qu'illustre l'amour impossible, typiquement petit-bourgeois, avec suicide – raté – à la clef, d'une prostituée et d'un journaliste).

La stratégie générale du film consiste ainsi à délier la violence d'alors dans l'exposition paradisiaque des privations (le partage de la souffrance fortifie les bonnes âmes et soude la communauté, la souillure éclabousse les maîtres et purifie les servantes, le corps exproprié reste en soi propre) où se reconnaîtra l'eugénique positive du socialisme : une saine gestion des corps, une économie de l'hygiène, en déconnectant les flux de merde (l'argent) des *robots* (les travailleurs), la socialisation des uns et des autres, mettront fin au cancer capitaliste. Ces pieuses pensées, cet idéalisme de pacotille, laissent entière une question pourtant essentielle à la compréhension du film : pourquoi l'étudiant va-t-il au bordel? Et, corollairement, pourquoi cette maison si propre, si honnête, faut-il encore la cacher à la mère?

Yann Lardeau

L'ORDRE ET LA SÉCURITÉ DU MONDE
(CLAUDE D'ANNA)

Tout comme les *Les Guerriers de l'enfer* de Karel Reisz (cf. note de Fargier dans le n° 290-291 des *Cahiers)* le film de Claude d'Anna est un film d'aventures. Genre moderne au fond, sinon à la mode, en ce que l'aventure constitue ici le *sujet* et non pas, comme dans le cinéma classique, le cadre obligé. A première vue d'ailleurs, l'histoire semble procéder d'une mode déjà quelque peu passée : deux groupes financiers multinationaux se disputent un marché du Tiers-Monde et y fomentent des coups d'état. L'une de ces puissances réunit un dossier compromettant sur les agissements de l'autre et, pour discuter affaires, le remet à un journaliste (Bruno Cremer) chargé de le publier. Entre-temps, à la faveur d'un hasard qui, dans le train Paris-Zurich, la met en possession du passeport du journaliste, une femme (Laure Deschanel) se trouve accrochée malgré elle à l'opération. Cet entre-temps où apparaît une femme qu'on n'attendait pas, constitue proprement cette aventure, passionnante à plus d'un titre.

D'abord l'ordre multinational dont il est question, s'il suscite oppression et terreur dans le Tiers-Monde, n'apporte en Occident, précisément dans le cadre de Paris et de Zurich où se situe l'action, qu'un enfer d'ennui; il faut voir l'air las des dirigeants multinationaux qui passent leur temps à se téléphoner de sinistres fadaises (même si elles font peur). On pourrait même attribuer cette fatigue généralisée à une faiblesse du réalisateur (Cotten, Ferretti, Bouquet et même Cremer sont inexistants comme acteurs et comme personnages) si elle ne servait à mettre en avant la figure de Laure Deschanel (excellente), principe même du film : sans elle celui-ci s'écroule. En réalité cette « faiblesse » me semble constitutive des films qui prennent pour *sujet* l'aventure, donc d'une certaine façon le cinéma lui-même.

Je crois qu'il y a là un effet qui tient à l'histoire du cinéma. L'amour du cinéma bloque le désir de cinéma et l'on a tendance à confier à l'énigmatique pouvoir de l'acteur la charge de résoudre le problème. Avec succès dans le cas des *Guerrier de l'enfer*, de *La Femme libre* ou du présent film.

Cela dit, que l'ordre et la sécurité suent d'abord l'ennui et l'absence de désir plutôt que la jouissance n'est pas une idée sans fondement. D'autant plus que l'ennui est ici bien relié à ce réseau programmé d'avance (par l'ordre) qui commande contacts et déplacements : voitures, hôtels, trains, lignes téléphoniques etc. La grande force du film, c'est que l'aventure se faufile à l'intérieur du réseau, l'utilisant dans son entier sans jamais consister comme imaginairement – et frauduleusement – autre : deux petits accrocs (un échange de passeport, un talon endommagé); deux petites *figures* (qui jouent respectivement comme métonymie et métaphore) vont tracer leur chemin à travers les chiffres de la pendule-ordinateur qui ponctue le temps – comme se lisant *dans* ces chiffres mêmes. Laure Deschanel obéit à la logique de l'ordre : ainsi par exemple, elle téléphone pendant les deux minutes que lui accorde l'arrêt du train à Belfort. Mais son talon marqué de la rencontre a fait changer le sens de ses actes. Elle pense et agit dans l'ordre : logiquement de façon pratique, elle compose un numéro de téléphone pour pouvoir rentrer à Paris, mais au bout du fil, composée par le numéro, il y a une aventure amoureuse qu'elle ignore. Ce faisant elle se transforme. Elle dont l'aspect plutôt sévère la faisait appartenir à l'Ordre, voilà qu'on la regarde, une figure de femme prend corps, s'érige. On regarde également un paysage vu à travers la vitre d'un train, un avant de locomotive : cela existe.

Symétriquement, et c'est là que l'Ordre cesse de paraître ennuyeux, celui-ci se met à sécréter une figure mauvaise, sorte d'allégorie, petit diablotin hideux qui a les traits de Denis Hopper et qui s'attache aux traces de l'héroïne. Tout cela finira mal car l'Ordre a toujours raison, mais il y a eu une aventure, et de notre temps.

Bernard Boland

* * *

Pour qui sont ces travellings qui roulent au-dessus de nos têtes? Plus cette sombre histoire de dossier secret, de multinationales et de tiers-monde avançait, dans un scénario vaguement inspiré de *La Mort aux trousses*, plus je comptais les travellings, comme on compte les moutons avant de s'endormir. L'épouse infidèle et le journaliste casse-cou, poursuivis par un affreux tueur à gages, réussiront-ils à se dire je t'aime avant l'arrivée du train d'Allemagne à Paris? Hélas non, les travellings seront les plus forts. Par travellings, entendez, au choix, les grandes puissances occultes qui veillent à notre destin fatal, les grandes machines de cinéma qui tournent toutes seules et de préférence à vide, les effets de suspense qui promettent beaucoup et ne tiennent rien. Métro-angoisse-travelling. A mourir d'ennui.

Jean-Pierre Oudart

Au cours de leurs prochaines parutions, les *Cahiers* publieront :

– La suite des articles de J.-L. Comolli et F. Géré sur la fiction historique;

– La suite des articles de Cl. Bailblé sur une nouvelle approche de l'enseignement de la technique;

– un numéro spécial « Cinéma japonais »;

– un ensemble « Laszlo Moholy-Nagy ».

– un dossier « Etats-Unis », comprenant entre autres un entretien avec Paul Schrader, dont le premier film, *Blue Collar*, sera présenté au prochain Festival de Paris, etc.

PETIT JOURNAL

FESTIVALS

1 EDIMBOURG

En passant par Edimbourg

... avec mes sabots français.

L'anglais, mille excuses, je ne le parle pas très bien, je l'entends encore plus mal. Je me débrouille pour le lire. Et j'aurais professionnellement quelque honte de ce compte rendu si injustement ségrégationniste, presque exclusivement tourné vers des films *sous-titrés* en anglais et donc ignorant la quasi-totalité des films *anglophones* (USA, Canada, Royaume-Uni) qui composaient pourtant plus de la moitié du programme, si c'était pour le *couvrir* que je m'étais rendu à ce 32e Festival d'Edimbourg ; mais je m'y trouvais plutôt par aubaine et par amour, y accompagnant Danielle Jaeggi, « la femme de ma vie », dont le film *La Fille de Prague avec un sac très lourd* faisait partie de la sélection (un très beau film, très fin, sensible, intelligent et drôle, si je puis me permettre et si vous voulez bien me croire). Aussi, vous ayant prévenu de leur caractère bêtement restreint, est-ce sans trop de scrupule que je vous livrerai mes impressions sur les quelques films qu'il m'aura été donné de découvrir, d'apercevoir ou de revoir entre une pinte de *stout* et deux doigts de Glenlivet, un curry chez Babar et un tandoori chez Ali Baba, une salade sucrée au Calton Bar (la cantine des festivaliers, finalement la plus acceptable des *fast food*) et un incroyable festin chez l'Arménien (assurément le meilleur restaurant de la ville, qui n'a pas de menu mais vous sert pendant trois heures tout ce qu'il a envie de vous offrir), une darne de saumon frais et un toast de marmelade au miel (une pure merveille, le miel de bruyère s'impose d'abord, puis surgit, comme un vent coulis, la douce amertume de l'orange).

LE PETIT GODARD *(Der Kleine Godard)*, de Hellmuth Costard.

C'est le film-rapport de deux films qui ne se feront pas. L'un de Costard, l'autre de Godard.

Hellmuth Costard est un cinéaste allemand, né en 1940 du côté de Leipzig, qui travaille actuellement à Hambourg, il a réalisé, outre des bandes dessinées et un livre pour enfants, une bonne dizaine de films en 16 ou en Super 8, dont en 1970 *Le Football comme vous ne l'avez jamais vu*, six caméras Super 8 s'attachant toutes pendant tout un match à ne filmer qu'un seul joueur, la vedette George Best.

Sur le marché allemand, le Costard se vend mal, et à l'étranger encore plus (connaissiez-vous cet Hellmuth-là ?).

Jean-Luc Godard est un cinéaste suisse, né en 1930 à Paris, il a beaucoup travaillé en France *(A bout de souffle, Bande à part, Le Mépris, La Chinoise*, etc.*)*, il réside actuellement en Suisse, ses films sont assez bien connus des lecteurs des *Cahiers*, son interview-fleuve distillée par *Télérama* pendant les vacances n'a pas empêché la chute estivale des ventes de ce magazine (indispensable à bien des égards).

Costard voudrait faire un film avec 4 caméras Super 8 synchronisées entre elles. A cette fin, il écrit au Kuratorium du jeune cinéma allemand pour décrocher une subvention, et on le voit pendant une bonne partie du film rédiger cette délicate lettre. La réponse sera négative : le Kuratorium prétendant ne donner de l'argent que sur présentation de « vrais scénarios » et non sur de simples déclarations d'intentions, si compliquées soient-elles. Alors le « kleine Godard » (ainsi que l'a désigné un critique allemand dégoûté) ira avec sa caméra demander des explications à un bureaucrate de cet appareil d'État (jolie scène).

Godard, le grand, le seul, le vrai, invité par le Comité Culturel de la Ville de Hambourg (dont Costard fait partie) à venir présenter ses derniers films, pose ses conditions (dans une longue lettre que Costard va se faire traduire par une amie qui a appris le français à l'école, charmant) : que la chaîne de télévision de Hambourg, la NDR, lui produise une émission, par exemple *Est-il possible de faire un film aujourd'hui en Allemagne ?* Ou un chapitre de cette *Histoire du Cinéma* qu'il a en tête depuis quelques années. D'accord pour venir se montrer mais seulement si cela lui donne l'occasion aussi de travailler, un cinéaste c'est fait pour faire des films. Et il envoie à Costard un projet de contrat très détaillé (nombre de semaines de tournage, logements, voyages), à charge pour Costard de le faire accepter par la NDR.

Après bien des démarches dont on ne nous passe rien, tout est filmé (échanges de lettres, entrevues, discussion par le Comité Culturel des conditions de Godard, voyage de Godard à Hambourg pour rencontrer le directeur de la NDR), là aussi la réponse sera négative.

Conclusion : il n'est pas plus facile au grand Godard qu'au petit Godard d'être produit aujourd'hui en Allemagne. Heureusement qu'en démontrant cela, le petit Godard a fait son film cahin-caha : sinon, il y aurait de quoi devenir fou.

L'intérêt de ce film un peu plat (mais d'une platitude proche de *Bouvard et Pécuchet* que Flaubert était tout autant que la dame Bovary, ou pour rester dans le cinéma, d'un manque de relief *moullétien)* réside en ce qu'il consigne, avec l'obstination indifférente d'un greffier, les ravages de ce qui se nomme le *désir de Godard*. Dans les deux sens. Désir d'être Godard, d'abord : désir assez répandu chez nombre de jeunes cinéastes. Et Costard a le mérite de pousser très loin l'exhibition des petits bonheurs et des grands malheurs de l'épigonie. Son désir d'être dans le désir de Godard le conduira jusqu'à la fabrication de ces caméras synchrones que l'État lui refuse et sans lesquelles, dit-il, il *ne peut pas* faire son film. Délire techniciste qui n'est pas étranger à certaines déclarations de Godard sur l'imperfection des machines de cinéma. Imperfection que Jean-Pierre Beauviala s'ingénie à réduire (et l'on sait que si Godard s'est établi quelques années à Grenoble, c'est pour être plus proche des pratiques de Beauviala). D'ailleurs, le film de Costard aurait pu tout aussi bien s'intituler *Beauviala Junior*, puisque ce que nous lui

voyons fabriquer tant bien que mal dans son atelier ce n'est rien moins que ce *single system* dont Jean-Pierre nous subjuguait dans le numéro 285 des *Cahiers* (comme Beauviala aussi, Costard rêve du *marquage chronométrique*).

Autre *désir de Godard* à l'oeuvre dans ce film : le désir propre de Godard, cinéaste. Ce que personne jusqu'alors n'avait réussi (ou songé) à filmer. Ainsi se trouvent là exhibées sa stratégie du contrat, sa tactique du chiffre, son obsession de la commande et toutes sortes de conditions et d'exigences dont témoignent ceux qui ont eu à faire (et affaire) avec lui. Conditions et exigences qui ne sont pas sans rapport avec cet « effort pour rendre l'autre fou » dont parle je ne sais plus quel post-freudien.

Fou ou pour le moins impuissant. Et l'on ne s'étonne guère alors, qu'à la fin de ce film où il se trouve deux fois castré (par Godard le Grand et par le Kuratorium), le petit Godard éprouve l'impérieux besoin de se montrer à poil et en érection. Je bande donc je suis. Ouf... nous commencions à nous faire du souci pour lui.

Le résultat est encore plus déroutant, plus sidérant qu'un film de Moullet : parce que l'humour apparemment y manque (ou alors, à quel degré !). C'est, pourrait-on le dire, du Moullet moulu beaucoup plus que voulu. Moulu *mélita* - du nom de ce filtre à café qui est au percolateur ce que la batavia est à la scarole (on se souvient sans doute quelle hiérarchie de salades s'établissait dans *Anatomie d'un rapport*). Quoi qu'il en soit, l'auteur atteint pleinement le but qu'il ambitionne au début de son film : « faire un film sans imagination mais qui donne au spectateur l'impression d'être embarqué dans une histoire ». Avec moi, tout au moins.

UNE PERSONNALITÉ RÉDUITE DE TOUTES PARTS *(Die allsteig reduzierte persönnlichkeit)*, de Helke Sander.

Premier long métrage d'une cinéaste née en 1937 à Berlin, qui a participé depuis dix ans à toutes les luttes féministes en Allemagne et qui dirige depuis 1974 la revue *Frauen und Film* (Femmes et Film), la seule revue féministe de cinéma en Europe.

Film en noir et blanc, très maîtrisé. L'histoire d'une photographe, d'une ville et d'une exposition de photos signées par des femmes sur/dans cette ville. Cette ville : Berlin. Ville schizo. Et elle aussi, la femme, elle est coupée en deux. Parce que femme et photographe. Le métier, la maison. L'idéologie, la carrière. Alors elle essaie, sans illusion, de resserrer l'écart. Les pieds d'un côté du mur, le regard de l'autre. Sans jamais perdre de vue ses conditions matérielles d'existence. Les frontières étouffantes, l'enfant envahissant, l'ami presque de trop, en tout cas à côté, les militants qui réclament des photos gratuites. Une photo ça coûte tant. Un cliché vendu à un journal ça rapporte tant. Les comptes. La photographie au ras de la cuve de fixateur. Au ras de la pige. Allo, vous n'avez rien pour moi? Les gestes de la photographie. Les habitudes. Ce très beau moment, quand Edda Chiemnyjewski réchauffe ses courbatures d'une nuit de laboratoire en s'adossant à l'immense glaceuse qu'elle vient de garnir de ses derniers tirages.

Les préparatifs de l'expo, l'expo ne sera-t-elle pas censurée? Un léger suspense, un récit donc, mais aussi des échappées fantasmatiques, littéraires, politiques, documentaires, avec une séquence d'hommage sur quatre écrans au cinéma féministe, citation de plusieurs films repérables.

Un film - mosaïque structuré par une voix. J'aime beaucoup les films dont la fiction s'embraye d'une voix-off, voix intérieure, voix distante, disposant du temps à sa guise, bousculant l'espace, se jouant du réel : ici, elle est superbe, tantôt sèche, tantôt chaleureuse, toujours un peu décalée. Qui dit elle et qui dit je. Film à la première personne. Et d'autant plus que c'est Helke Sander qui joue elle-même - très bien - le personnage de sa photographe.

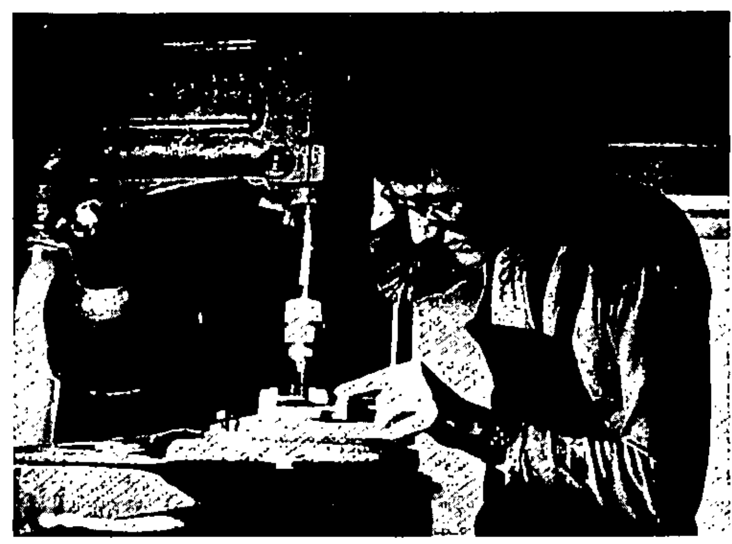
Berlin - y avez-vous songé? - est un endroit, sans doute le seul au monde, d'où l'on peut d'aussi près *voir* l'Est depuis l'Ouest et réciproquement. Voir non pas des collines vagues, des routes vides, mais des gens, des feux rouges, des rideaux qui s'écartent aux fenêtres, des ménagères qui passent avec de lourds cabas, des postes de télévision qui bleuissent la soupe et qui sont peut-être branchés sur l'autre côté.

C'est cette situation paradoxale qui produit les plus violents désirs et refus de voir, une sorte de voyeurisme coupable et halluciné, que s'ingénie à piéger Helke Sander dans son film. Quant aux fantasmes de l'Ouest du moins. De deux façons géniales, qui possèdent la force de l'évidence.

Désirs de voir. Pourquoi ne pas construire, tout contre le Mur, des promontoirs publics, où l'on accèderait au besoin en payant et d'où l'on pourrait voir, comme de certaines fenêtres privées, les rues de l'autre côté, les places, la circulation, les entrées d'immeubles, les jardins d'enfants, les vitrines? Et c'est ce que font les amies d'Edda. Sans grand succès.

Refus de voir. Pourquoi ne pas disposer contre le Mur, à la place des placards publicitaires, d'immenses photographies représentant exactement ce qu'il y a derrière le mur, comme s'il n'y avait plus de mur? Ainsi font-elles. Mais cela passe plutôt inaperçu. C'est que des deux côtés, ça se ressemble tellement...

Si au Festival d'Edimbourg on distribuait des prix, le film d'Helke Sander en aurait eu certainement un. Au Festival d'Hyères il y a des prix : c'est *Personnalité réduite de toutes parts* qui a obtenu le premier. Il ne reste maintenant plus qu'à Karmitz, ou quelqu'un comme ça, à le sortir.



Le Petit Godard (Der Kleine Godard)

Encore un film allemand (décidément) qui m'a beaucoup plu : le film de Margarethe von Trotta, *Le Second éveil de Christa Klages*. Au départ, un sujet cucul et casse-gueule : une gauchiste, tendance « jardin d'enfants libéré », et son copain, font un hold-up dans une banque pour alimenter les caisses libertaires. Le film tient le coup à cause d'un excellent scénario, les situations restant constamment crédibles, et finalement très vraies; à cause d'un filmage sans fioritures; et à cause surtout des trois comédiennes étonnantes : Tina Engel qui joue la gauchiste, Silva Reize qui joue l'amie embourgeoisée chez qui elle vient se réfugier, et Katherina Thalbach qui interprète une redoutable employée de banque menant l'enquête pour son propre compte. Quant aux comédiens, ils ne sont pas mal non plus.

Ces notes deviennent de plus en plus courtes, de plus en plus expéditives, et forcément de plus en plus banales. Pas en proportion en tout cas de l'intérêt suscité en moi par ces films. C'est seulement que, si suivre un festival est épuisant (même libéré par mes insuffisances linguistiques, j'ai quand même vu trois films par jour pendant dix jours), en rendre compte est encore plus qu'épuisant : usant. Je n'ai aucun goût pour les généralisations : dire des trucs comme « la nouvelle tendance du cinéma allemand est particulièrement patati patata » ne m'excite guère, même si je peux citer à l'appui de mon impression trois autres films de ce pays pour la confirmer. Citons-les pour qu'ils ne disparaissent pas *ici* complètement. *Une femme et ses responsabilités*, de Ula Stockl, un bon film style « Dossiers de l'écran » sur les angoisses/ignorances/refus de la contraception à travers le cas d'une très jeune femme qui sombre dans une folie particulièrement bien décrite, la manie de la propreté. *Madame X*, de Ulrike Ottinger, que j'ai raté, mais dont on m'a dit tellement de mal que cela faisait regret-

Une personnalité réduite de toutes parts (Die allsteig reduzierte persönnlichkeit).





Le Second éveil de Christa Klages

ter de ne pas pouvoir y aller voir de soi-même. Et *Je suis mes films : un portrait de Werner Herzog*, par Christian Weisenborn, un pathétique entretien avec l'auteur de *Aguirre*. Plus un quatrième, ici présent, vu à Cannes et bientôt sur nos écrans, *La Femme gauchère*, de Peter Handke, dont j'ai déjà dit tout le bien que j'en pensais.

La seule chose qui m'importe est de retrouver les émotions que chaque film m'a procurées. Or elles sont loin. Et les faire ressurgir demande beaucoup de travail, de concentration. Et impossible, comme pour la critique d'un film encore à l'affiche, d'aller vérifier tel ou tel sentiment par une nouvelle vision.

Je continue. A la paresse et à la moindre injustice. Une phrase pour chaque film. Peut-être deux.

LE BOXEUR, de Terayama Shuji.

Comme d'habitude chez Terayama, un mixte d'éléments hétérogènes : un récit glauque d'apprentissage de la boxe et de la vie, sur fond de meurtre, atmosphère et péripéties dans la bonne tradition du *film noir*, pendant les combats, des plans de coupe documentaires sur des personnages réels de la boxe japonaise, entraîneurs, ex-champions, chroniqueurs, tous dûment nommés par des intertitres; enfin, comme des *songs* brechtiens, des scènes prises dans un café avec toujours les mêmes personnages très typés, théâtralisés, entre le populisme et l'onirisme, poubelle enchantée des petits rêves héroïques et des grands désirs minables. La mayonnaise prend.

Le Boxeur

THE SCENIC ROUTE, de Mark Rappaport.

Je l'ai déjà dit : j'adore les films à voix-off subjective *(Le Grand soir* par exemple*)*. Ici, il y a en plus : un bon scénario, articulé sur la déconstruction du mélodrame hollywoodien, un acteur impec et deux comédiennes zéblouissantes, un sens du cadre et du décor, beaucoup d'humour. Bref, un bel objet.

RAOUNZEL, LAISSE PENDRE TES CHEVEUX, de Susan Shapiro, Esther Ronay et Francine Winham.

Un film féministe à sketches traitant (re-lisant) sur différents registres (dessin animé, polar, comédie, drame de moeurs, newsreel, musical) un conte des Frères Grimm (une histoire de sorcière, de jeune beauté et de Prince Charmant, bourrée de signifiants très bien relevés). Pas triste. Avec une musique extra d'un groupe féminin de rock, les *Jam Today*.

AMERICAN TORSO, de Gabor Body.

Sous un autre titre *(Le Tronc américain)*, c'est le même film que ces *Souvenirs d'Amérique* remarqués au Festival de Paris 77 (cf. *Cahiers* 284) : « comme je ne peux pas faire pour le moment de nouveau film, je change le titre de celui-là chaque fois qu'un nouveau festival le sélectionne », se console avec humour le hongrois Body.

En attendant, Body a construit à Edimbourg un dispositif vidéo fondé sur le *feed-back*, dont les effets rejoignent les préoccupations formelles de l'*expanded cinéma* d'ici.

LA CICATRICE, de Krysztof Kieskowski.

Une histoire assez médiocre de lutte entre l'ancien et le nouveau (construction d'un complexe industriel, destruction d'une forêt, opposition de la population locale, magouilles bureaucratiques, bouffées de passé mal cicatrisé) qui avec ses dehors faussement contestataires laisse entrevoir ce qu'est en Pologne la *fiction de gauche*.

UNE FEMME, UN HOMME, UNE VILLE, de Manuel Octavio Gomez.

Du réalisme socialiste. Qui correspond assez bien au tournant prosoviétique des Cubains. Apparemment Manuel Octavio Gomez a oublié tout ce qu'il savait faire du temps de *La Première charge à la machette*.

LA RACE, L'ESPRIT DE FRANCO, de Gonzalo Herralde.

Finalement un film assez paresseux qui repose pourtant sur deux *scoops* : 1) avoir déniché (et obtenu les droits d') un vieux film de fiction réalisé d'après un roman du dictateur Franco, histoire héroïque d'une famille espagnole à effets autobiographiques et intitulé *L'Esprit de la race;* 2) une interview très longue de la soeur de Franco qui épanche ses souvenirs en toute innocence. Le montage, qui utilise aussi une interview de l'acteur ayant incarné dans le film le héros franquiste, n'a qu'un but un peu bête : infliger des dénis de vérité à la fiction. Peut-être que si j'étais espagnol ces pièges mesquins me chatouilleraient plus. A la moitié du film je ne m'intéressais plus (et presque au premier degré) qu'à la bonne vieille fiction réac.

MY WAY HOME, de Bill Douglas.

Troisième volet de la trilogie autobiographique de Bill Douglas, cinéaste écossais. Aussi admirable que les deux premiers *(My Chilhood* et *My Ain Folk)*. D'une grande plasticité. Un sens du cadre. Et du fragment.

Ces deux premiers films sont actuellement à l'affiche à l'« Olympic » et *My Way Home* doit sortir d'ici à la fin de l'année.

VACANCES DE CINEASTE, de Johan van der Keuken.

Programmé avec *La Jungle Plate*.

Un de ces petits films qui sont des chefs-d'oeuvres inoubliables. Je dirai une autre fois tout ce que j'y trouve, puisqu'il fera partie du programme Van der Keuken de cet automne à l'« Action-République ». Cette fois, j'ai pensé à l'art d'Albert Cohen : de même qu'il fait surgir soudain dans l'âme de Solal la vision du cadavre bouffée par la pourriture sous l'image ravissante de la belle qu'il étreint, de même Van der Keuken filme toujours la mort derrière le temps, le temps qui laisse ses traces sur une photo, sur un ventre qui se ride après un accouchement, dans le grain vacillant d'un tout premier film, dans la voix de Charles Trenet, dans les pas d'un bébé plus alerte qu'un vieillard courbé par la maladie de Parkinson.

De la rétrospective Ophuls (une dizaine d'oeuvres), je voudrais retenir surtout cette *Lettre d'une inconnue* qui met en scène une passion irrémédiable qui fait songer aux grandes fixettes des personnages de Duras, le Vice-consul, Lol. V. Stein. Beauté de ce sentiment : vouloir être *reconnu* de l'Aimé depuis toujours et qui l'ignore, et ne rien faire pour l'aider, il faut que l'Aimé le fasse de



Joan Fontaine et Louis Jourdan dans *Lettre d'une inconnue*, de Max Ophuls

lui-même, sans quoi sa reconnaissance ne serait pas égale à l'absolu désir de l'autre. Un vrai et sublime mélodrame.

A l'occasion de cette rétrospective, le *British Film Institute* a édité une *plaquette sur Ophuls* sous la direction de Paul Willemen; outre l'interview d'Ophuls réalisée par Rivette et Truffaut (*Cahiers* 72, juin 1957), elle contient une longue filmo-biographie, et des articles théoriques, dont une intéressante et très up to date mise en rapport *Ophuls-Oshima, L'Empire des sens/Lettre d'une inconnue*, signée Stephen Heath. *(British Film Institute,* 127, Charing Cross Road, London WC2H OEA).

Edimbourg est par ailleurs le festival du film d'avant-garde (je n'ai trouvé le temps d'en voir aucun, un critique d'*Afterimage* a beaucoup insisté pour que je voie *One Way Boogie Woogie*, et d'après ce qu'il m'a dit, je crois que ça vaut le déplacement, c'est un film de 60 minutes de James Benning).

Edimbourg est aussi et peut-être même surtout le festival du *film théorique*. J'ai été étonné qu'il en existe autant. J'en ai vu quelques-uns qui mélangeaient gaiement Lacan et Althusser, Metz et Lyotard, déconstruisant l'impression de réalité, dénonçant le phallus, subvertissant les codes, citationnant les maîtres penseurs, dans une compulsive rage anti-pulsion scopique. Affligeant. Mais ça leur passera avant que ça me reprenne...

Enfin, je voudrais signaler, à seule fin d'attirer l'attention du Ministre des Universités Alice Saunier-Seité (ohé les petits ciseaux de l'Argus de la Presse), qu'au 32[e] Festival d'Edimbourg la France n'était représentée que par deux films et que ces deux films avaient l'un et l'autre pour auteurs deux enseignantes du Département Cinéma de l'Université Paris VIII - Vincennes (dont je m'honore également de faire partie, ainsi que Narboni, Le Péron, Villain, dont le film *L'Olivier* représentait la France au Festival d'Edimbourg 77) : *L'Honorable société* d'Anielle Weinberger et *La Fille de Prague avec un sac très lourd* de Danielle Jaeggi. Qu'à l'heure où certains fantasmes d'étranglement, d'exil et de confinement viennent à l'habiter, notre Ministre se souvienne qui fait rayonner la France à l'étranger, merde alors.

Jean-Paul Fargier

2
TROUVILLE

Les non-tendances du cinéma français

Ouvert à tous genres, à tous formats et supports (16 mm, super 8, vidéo), le second festival du Jeune Cinéma de Trouville a certainement réussi à donner l'impression de la grande diversité de préoccupations et de moyens de production de ceux qui commencent à faire des films en France aujourd'hui. Mais cette diversité, malheureusement, n'a rien d'une explosion, d'une ouverture, d'un frayage de voies nouvelles. Plutôt, au contraire : répétition, reproduction de ce qui, à telle ou telle époque, a conquis le titre de Nouveau cinéma. Rien d'étonnant pourtant, si l'on y réfléchit, à ce retour du même, à ce manque d'innovations : le jeune cinéma n'est aujourd'hui en réaction contre à peu près rien, ce qui le différencie de la Nouvelle Vague, par exemple, ou du cinéma de l'« après-68 » qui surent jouer un rôle de sur-moi dans le cinéma français. Aujourd'hui, au contraire, ce serait plutôt le cinéma installé qui reprocherait au jeune cinéma de lui prendre son argent (Avance sur recettes), et de dégoûter ses spectateurs des salles! Le jeune cinéma n'est plus guère l'objet que d'une curiosité libérale, de moins en moins cinéphilique et où se mêle de plus en plus de scepticisme – pour ne pas dire de suspicion (cf. le compte-rendu de Trouville de Siclier dans « Le Monde »). Quels critiques aujourd'hui, quel public sont à la recherche d'un nouveau Godard (ou d'un nouveau Garrel)?

Devant cette désaffection de la demande (qui ne les perturbe guère), on observe deux types de réponses : *ou bien* aller au-devant de cette tiédeur, donner des gages de sérieux, d'application, exposer tout de suite l'image de marque que la critique aura la flemme d'aller chercher (cinéma-de-femmes : *Poker menteuse et révolver matin*, cinéma-politique, gérant le gauchisme mais assagi : *Alertez les bébés*, nouveau naturalisme à ambitions littéraires : *La Terre au ventre*, cinéma-Akerman : *D'un jour à l'autre*, cinéma-divertissement, genre café-théâtre : *Les Héros n'ont pas froid aux oreilles*, cinéma-anar : *Pour une poignée de cacahuètes);* ou bien, se remparder dans sa marginalité, dans un refus des modèles, dans un défi plus ou moins hautain au public. C'est de ce côté-là, sans doute, que quelque chose aurait pu se passer ici : nous n'avons assisté en fait qu'à deux tentatives inabouties : *Souvenir des années tragiques*, de Joseph Danan, film sympathique, drôle, qui a l'authenticité d'un journal intime, mais victime, malgré tout, de la désaffection dans laquelle le jeune cinéma d'inspiration garrellienne tient le travail scénarique; et *Pareil, pas pareil* de J.-L. Mennesson et Uriel Peres, lui aussi largement justiciable de cette critique. Peut-être un véritable scénario aurait-il permis à ce film de dépasser le stade de l'esquisse, de donner une rigueur aux intéressants éléments thématiques qu'il contient : aliénation à l'autre (fantasmé comme un maître), improductivité et impuissance créatrice ressassée : thématique touchante, qui est celle de l'artiste imaginaire : non celui qui crée, mais celui qui se fait tout un cinéma de l'art, qui est malade de la création comme on ne l'est plus qu'aujourd'hui. Religion de l'Art pourtant sinistre dans son passéisme, son incompréhension du Vivant et le dégoût adolescent qu'elle suscite à l'encontre de ceux qui ne la partagent pas, et que seule ici, une voix assez désespérée et émouvante fait exister. Du siècle de Louis XIV dont l'auteur arpente le palais, à Ludwig, puis enfin à aujourd'hui, quelle déperdition, quelle déchéance en effet inéluctable s'attache au statut artistique! Le film est à la fois conscient de cette impasse, quand il décrit l'aliénation et la solitude de son personnage, et aveuglé sur elle quand il persiste à supposer dans le retour à l'« amour du Beau » le fin mot de tous ses maux.

Ce ne sont pas seulement des scénarios qui manquaient aux films vus à Trouville. Ce serait plutôt à mon sens une *économie scénarique*, quelque chose qui donne une certaine nécessité à un scénario, nécessité qui se trouve du côté des conditions de tournage, des comédiens impliqués, autant que des conditions de production proprement dites. Une sorte d'« économie des institutions » telles qu'elles existent aujourd'hui en France, et que des cinéastes comme Ruiz ou Godard savent aborder au présent.

Le professeur d'américain, de Patrick Jeudy, issu de la série « Caméra Je » de l'I.N.A., et certainement le plus maîtrisé des films présentés, réussit très bien cet étrange mixte de cinéma et de télévision auxquels l'I.N.A. et Cinéma 16 de F.R.3 se consacrent intensément. Echappant par son ambition à la sinistre dramatique, il s'agit, sur un – vrai et beau – scénario de Rafael Pividal, d'une sorte de remake plus ou moins inconscient d'*Arkadin*. Michel Peyrelon (le narrateur) n'y est pas sans rapport avec certains enquêteurs wellesiens, plus manipulés qu'ils ne manipulent, et Jean Benguigui (le Professeur) évoque lui aussi les maîtres-imposteurs qui



Michel Peyrelon dans *Le Professeur d'américain*, de Patrick Jeudy.

parsèment l'œuvre de Welles. Comme chez l'auteur de *La Dame de Shangaï* encore, chacun a barre sur l'autre de façon circulaire (vulnérabilité des maîtres, et corrélativement, pouvoir de ceux qui *ne savent pas*). La faiblesse du film réside dans le climat de mystère trop systématique qui enveloppe tous les personnages sans distinction, et qui ôte trop vite au spectateur ses illusions de voir surgir un peu de vérité derrière tant de mensonges.

On comprend que, dans la direction prise aujourd'hui par le jeune cinéma, le court métrage soit florissant. Ne demandant au critique et au spectateur qu'un modeste investissement d'attention et de temps (ce qui le rend à priori sympathique), son rôle est de rappeler discrètement mais fermement que de jeunes auteurs, piaffant d'impatience bien que conscients de leur juvénilité, sont là pour prendre un jour la relève. En attendant, humbles et réservés, ils offrent un petit échantillon de leurs talents, ne demandant surtout pas qu'on prenne leur film pour autre chose qu'une « tentative prometteuse ».

Contrairement donc à une illusion partout entretenue, les courts métrages ne sont pratiquement jamais des films courts, qu'il conviendrait d'aborder comme des longs. Premières victimes de la suspicion ci-dessus évoquée à l'égard du jeune cinéma, ils s'efforcent avant tout de se faire admettre, jouant de leur seul atout : la durée qui les garantit contre l'impatience du public. C'est pourquoi les courts métrages vus à Trouville étaient généralement dépourvus d'un *propos*, et plutôt faits à l'aide *d'une idée* (bonne ou mauvaise).

Jouons cependant le jeu, et remarquons les tentatives les plus « prometteuses » : *L'Ornière* de F. Dupeyron, *De ma fenêtre*, de G. Auer, *Charles et Célinie* de N. Boisson, et surtout *Petite histoire acide* de M. Médieux, film d'une heure en super 8 et auquel, par conséquent, ce qui est dit ci-dessus ne s'applique pas. – Pascal Kané.

TÉLÉVISION

Les Grandes personnes (3 premières émissions)

Ce qui passionne dans l'émission de Jean Frapat, *Les Grandes Personnes*, c'est qu'elle prend à revers, dans la règle même de son jeu, un certain nombre de pratiques et d'usages télévisuels dont les adultes invités, beaucoup plus que les enfants qui les piégèrent cependant parfaitement, restèrent, contraints et forcés, les prisonniers.

Pièges en effet, comme le remarqua Bretécher elle-même, que ces confrontations arrangées qui opposèrent Claire Bretécher à un petit garçon d'une douzaine d'années, et Olivier Todd à une terrifiante petite fille de dix ans prénommée Sophie. Je laisse de côté l'émission avec le clown Mario Gonzales, où l'adulte, surenchérissant sans cesse sur la « créativité » enfantine en y accrochant un supplément de poésie, empêcha toute agressivité, et vida donc la séquence de tout événement.

Car c'était bien d'affrontement qu'il s'agissait, et aucun des enfants ne s'y trompa : la vacance de l'institution (pas de thème de débat, pas de meneur de jeu), la ressemblance du décor à un ring préludaient non à un aimable bavardage, mais à une féroce empoignade où, de par la carence d'arbitre, tous les coups seraient permis (1). L'enjeu de ce match? Etre la vedette pour les téléspectateurs bien sûr (victoire non négligeable pour laquelle aucun des prétendants ne manquait d'atouts), et l'on vit d'ailleurs que pas un ne répugna aux coups les plus bas pour y parvenir.

Rarement la télévision nous donne la chance d'assister à de véritables empoignades : l'omniprésence du meneur de jeu, les diverses bienséances à respecter, l'inégalité des parties en présence affadissent les conflits. Et quand ils surgissent, c'est soit sous la garantie d'un code protecteur (« L'homme en question », simulacre de procès, avec agressivité obligée, etc., les débats politiques eux aussi protégés), soit de façon purement erratique, là où on ne les attendait pas. C'est donc toute l'astuce de l'émission que d'avoir pu surmonter ces handicaps inhérents au fonctionnement de la télévision, et proposé des combats parmi les plus impitoyables que l'on ait pu voir sur un petit écran.

Le secret de la réussite fut que les adversaires étaient de force comparable, tout différents qu'ils étaient : Todd et Bretécher se savaient stars, et étaient bien résolus à en tirer le maximum d'effets (mais aucun des enfants ne tomba dans le piège grossier de les reconnaître comme tels). Les enfants, eux, outre leur plus grande rapidité à comprendre que c'était bien de guerre qu'il s'agissait, jouaient sur deux registres : en défense, sur leur « ignorance », terrain où l'autre s'enlisait (ainsi Todd passa-t-il son temps à expliquer à la petite fille des mots qu'elle employait parfaitement), et en attaque, sur leur mépris affiché des déclarations modernistes et bien-pensantes de leurs adversaires (féminisme, écologie...) dont ils soulignaient à plaisir qu'elles ne s'adressaient pas à eux mais aux téléspectateurs. C'est sur ce terrain qu'ils exploitèrent à fond leur avantage : sentant les adultes prisonniers de leur image de marque libérale (Bretécher, juste ce qu'il faut féministe, Todd, grand-journaliste-solidaire-des-causes - nobles-mais-tout-n'est-pas-si-simple), et mesurant symétriquement l'irresponsabilité dont ils étaient crédités, les enfants pouvaient tranquillement contrer ou tourner en dérision ces doxas triomphantes, ne répugnant pas même à la démagogie la plus éhontée (misogynie du petit garçon, petite fille trouvant à Todd une «gueule de métèque», ce qui n'est évidemment pas vrai). Ce qu'aucun adulte, sur qui aurait aussitôt pesé la réprobation qu'encourent certains discours, n'aurait pu faire. Privilège – bien compris par les intéressés – de l'enfance.

Un autre handicap, largement exploité par l'adversaire, pesait sur les adultes : le devoir de prendre en main le destin de l'émission, c'est-à-dire d'intéresser et/ou de séduire leur interlocuteur enfantin. Mais, toute tentative de rapprochement spontané s'étant avéré vaine, restait à manifester leurs dons d'éducateurs, non répressifs mais efficaces, que la télé était justement là pour capter, et où leur valeur allait pouvoir se manifester. Coincés donc dans un rôle pédagogique obligé, où se symptomatisa d'abord ce qu'il faut bien appeler une incapacité à communiquer réellement avec l'enfant (les quelques tentatives ludiques échouèrent lamentablement, sauf en partie avec Mario Gonzales qui avait coiffé la casquette un peu trop propice de l'amuseur d'enfants). « Pas question de vous faciliter la tâche et d'oublier une seule seconde que vous êtes des adultes », répondaient les enfants à chaque tentative.

Second piège dans lequel s'engouffra Todd – sans doute par conviction –, et que subodora Bretécher : en l'absence de tout meneur de jeu, c'est-à-dire de tout garant de l'appareil – télévision et de la norme majoritaire, c'est à eux, bien sûr, que revenait ce rôle : leur pédagogie ne pouvait être que celle de l'institution, leur place, celle du Pouvoir. Admirable mise en lumière du dispositif majoritaire qu'est la télé : face à l'enfant (le vrai minoritaire des deux), Bretécher *ne pouvait qu'être* dans le camp institutionnel (et Todd, qui ne se posait pas la question, plus encore) : à l'antenne (sur le plateau) la télévision est toujours représentée.

Changeons de cible : n'est-ce pas aussi parce que Todd et Bretécher se croyaient porteurs de discours nouveaux, non-disqualifiés politiquement et idéologiquement qu'ils pouvaient les énoncer avec cette conviction? Il y a peut-être deux sortes d'idées dominantes aujourd'hui: les télégéniques et les autres. Ce qui peut s'énoncer dans les média, ce qui s'y sent à l'aise, ce qui y domine volontiers, ce sont, justement, les « idées marginales », celles qui n'appartiennent pas au groupe majoritaire constitué, aux téléspectateurs, c'est-à-dire à ceux qui, justement, ne passent jamais à la télé. D'où l'assurance niaise de Todd face à une interlocutrice qui gaffait apparemment en opposant à son discours ce qui ne peut plus se dire à la télé (mépris pour l'écologie, éventuellement racisme et xénophobie...). Mais sans voir qu'elle se démarquait ce faisant du rôle institutionnel qu'elle lui laissait assumer. Et si le discours libéral était justement le seul dont on puisse user en pareil cas? Le seul qui permette de revendiquer une quelconque domination? Si donc ce rôle, tranquillement accepté par l'adulte, disait la vérité de son discours? Terrorisme des idées : vous devez me croire, et vous laisser dominer, 1) parce que je suis un marginal (j'écris dans un journal de gauche, je suis un intellectuel); 2) parce que mes idées sont nouvelles (je connais les vôtres). Mieux que tout adulte, un interlocuteur enfantin révèle l'impudence de tout discours de domination (même s'il est, comme celui-là, sur ses gardes). (2).

Ainsi ces pratiques, habituelles à la télévision, et qui fonctionnent si bien dans les débats, soudain, face à un enfant, ne passaient plus. Elles avaient même quelque chose d'intolérable. Interrogeons d'un peu plus près ce scandale.

Il tient, je crois, au type de présence des enfants face aux adultes. Présence d'autant plus forte qu'elle ne s'accompagne d'aucun simulacre


Claire Bretecher et Jean-Claude


Jean-Claude



Carole et Mario Gonzales Carole



Carole et Mario Gonzales


Olivier Todd Sophie



de communication, et inclut toujours, au contraire une véritable demande (la chose la plus imprévue qui soit à la télévision !). Il appartint – une fois de plus si je puis dire – à une personnalité fortement hystérique (la petite Sophie opposée à Todd) de le mettre en lumière.

Car Sophie, à aucun moment, ne crut à la nécessité de se comporter en interlocutrice raisonnante de Todd. Ce que celui-ci prit pour un peu d'intérêt pour sa personne était en fait une demande ô combien plus forte que celle à laquelle il est d'usage d'être confronté dans un débat télévisé: une demande proprement érotique. Ce face à quoi sa pédagogie bien pensante ne faisait pas le poids, elle le lui envoya pas dire! Prête donc à être vaincue (?), mais à condition qu'il relève le défi: nommer son désir à elle. Incapable de s'y risquer, Todd perdit doublement la face, car Sophie, à l'usage éventuel des téléspectateurs, ne se fit pas faute de fonctionner dès lors en véritable détectrice du mensonge de l'autre (3): pas un effet du journaliste qu'elle ne cassa (« hier, j'ai fait un article sur le K.G.B. » – « Moi, je ne connais que le cagibi »); pas une invite à se situer dans le bon camp, progressiste et tout, qu'elle ne dédaigna; pas une gaffe qu'elle n'épingla (« ton professeur? » - « ma professeur ! »); pas une connaissance des enfants qu'elle ne ridiculisa (les injures), jusqu'à proférer à la face de son interlocuteur une accusation que sa brutalité et sa pertinence immédiate (« tous les balayeurs sont noirs » disait-il; « raciste! » répondit-elle entre ses dents) sauva d'être effectivement *entendue*.

Peu de temps après, Todd quittait le terrain sur une civière, vaincu par K.O. technique à la moitié du combat.

Pascal Kané

1. Sur la férocité et la violence propre aux media, il semble que les enfants se fassent moins d'illusions que les adultes : ainsi, par exemple, dans un compte-rendu du match Todd-Sophie, le journal « Elle » du 14 août déplorait un « manque de tendresse » de part et d'autre. Comme si la tendresse avait sa place à la télévision!

2. Ceci amènerait peut-être à redéfinir ce qu'est une « doxa » : une idée dominante, certes, mais moins parce qu'elle est l'apanage du plus grand nombre que parce qu'elle « a cours » (comme on le dit d'une devise) dans les media. D'où le terrorisme obligé – et un peu forcé – des quelques pauvres idées du moment (écologie et féminisme), prolongeant à leur façon inoffensive ce qu'avait inauguré de manière éclatante le « gauchisme » (ce fut son grand point fort).

3. Ce que nous avons appelé « hystérie » s'y manifesta en effet dans une conduite qu'on peut rapprocher d'un exemple que donne M. Safouan dans ses « Etudes sur l'Œdipe » : *« Prenons un enfant, et racontons lui l'histoire de la cigogne qui pique la maman ou la future maman à la jambe. Si cet enfant a de fortes dispositions pour une névrose obsessionnelle, il se mettra à boiter. Ce sera un symptôme fondé sur le raisonnement suivant : « La cigogne m'a piqué, donc j'ai un bébé dans le ventre ». C'est un naïf, en somme, l'obsessionnel; c'est pourquoi on se débrouille avec lui plus ou moins bien. Mais si les dispositions de cet enfant le portent vers l'hystérie, il boitera aussi; ce sera le même symptôme, mais pas le même raisonnement; ce sera pour dire : « la cigogne m'a piqué, et pourtant, je n'ai pas de bébé dans le ventre, vous mentez ». Et pourquoi tient-elle, l'hystérique, à ce « tu mens ! »; quel besoin, voire quelle compulsion... la pousse à poser l'Autre comme menteur? Parce que c'est précisément dans ce mensonge de l'Autre, qu'elle détecte, que réside sa foi, ou son peu de foi, dans le phallus ».*

ENCYCLOPÉDIE AUDIO-VISUELLE

Nous avons interviewé Claude-Jean Philippe, directeur de collection de l'Encyclopédie Audiovisuelle du Cinéma, éditée par les Éditions du Seuil. Le projet : élaborer, article par article, une *Encyclopédie du cinéma mondial* sous la forme d'une série de films de 26 mn chacun.

40 films sont en cours de réalisation. Ils passeront à la télévision sur FR3 à partir du dimanche 24 septembre, à 21 h 30, dans le cadre d'une soirée entièrement consacrée au cinéma. Ils seront suivis à 22 h de l'émission *Ciné-regards* et à 22 h 30 du *Cinéma de Minuit*. Claude-Jean Philippe parle ici de ses premiers articles, des lignes directrices de son projet.

*

Claude-Jean Philippe. J'ai longtemps passé pour un spécialiste du cinéma américain et du western. Dans les années 60, j'étais surtout orienté vers le cinéma burlesque américain, le western, le film noir, les acteurs américains et certains metteurs en scène américains... Et puis, je me suis aperçu que le cinéma français que j'avais vu pendant mes années d'IDHEC, c'est-à-dire dans les années 55, je ne le connaissais pas du tout : il n'y a pas que Lumière et Méliès. Les *Cahiers* ont fait un travail sur Feuillade et sur L'Herbier dont j'ai bénéficié, mais j'ai pu voir et revoir un certain nombre de films et je me suis aperçu que, par exemple, le cinéma français des années 20, quoiqu'infiniment moins riche que le cinéma américain, a tout de même un certain nombre de cinéastes de premier rang. Il suffit de voir *La Roue* dans une bonne copie (et encore il ne s'agit que de la version en deux heures sur les six heures possibles du film) pour voir que Gance peut être considéré comme l'égal d'Eisenstein ou de Griffith. Epstein ou L'Herbier sont des cinéastes considérables.

Je me suis aperçu qu'il y avait une logique du cinéma français. Il a toujours été pratiqué, à l'exception de Méliès et de Feuillade, grands cinéastes populaires, par des écrivains, par des gens formés à l'écriture. Epstein dans la mouvance de Cendrars, René Clair dans la mouvance de Chesterton, L'Herbier dans celle du symbolisme fin de siècle, ne parlons pas de Cocteau,... Delluc est un critique, exactement comme Truffaut. Delluc attaque Feuillade pour promouvoir ce qui s'est appelé l'impressionnisme français... Clair aurait voulu être romancier et L'Herbier voulait être soit Debussy soit Proust ! Et ces gens se sont posé la question du cinéma, de sorte que c'est en France probablement que la théorie du cinéma est la plus riche. Epstein par exemple avait fondé une philosophie autour du cinéma. A partir de ce que le cinéma nous dit du temps, par le ralenti en particulier, il rêvait d'une philosophie basée sur cette méditation temporelle qui surgit du cinéma.

On a des informations sur l'Angleterre, l'Allemagne etc. On voit bien comment, en Allemagne, le cinéma dérive du théâtre, on voit bien comment, aux États-Unis, il dérive a la fois du théâtre et du show-business, dont il n'est qu'une branche. C'est un métier là-bas, on fabrique des films – innocemment... Ce qui évite d'ailleurs aux américains les pièges dans lesquels sont tombés souvent les français, à savoir le formalisme. C'est le danger permanent pour le cinéma français. Et en même temps le cinéma français est fait par des individualités irréductibles. C'est-à-dire que Gance et L'Herbier ont beau balader en même temps leur caméra dans l'espace, L'Herbier au-dessus de la corbeille de la Bourse à dix mètres au-dessus du sol, Gance au-dessus de la tempête en mer pour faire *Napoléon,* impossible de les confondre. Le cinéma français a toujours été un cinéma d'auteur. C'est effectivement ce qui se passe actuellement et c'est pour ça que c'est intéressant. Actuellement, on entend continuellement les gens dire que le cinéma français c'est laid, c'est petit, c'est parisien, ça se mord la queue, c'est nombriliste etc, alors à chaque fois on est obligé de faire la liste : alors Demy? Bresson? Godard? Truffaut? Rohmer? Eustache? Rozier? Et on arrive à produire toute une liste, mais de gens complètement seuls. Chacun dans leur coin. Mais ça a toujours été vrai, c'est là que la dimension historique devient intéressante. Vigo est complètement seul, Gance est complètement seul.

D'ailleurs on voit bien comment ils se battent. Renoir investit toute sa fortune dans *Nana,* Gance, après l'échec de *La Fin du monde* au début

des années 30, se retrouve obligé de faire des films complètement commerciaux; ils sont seuls et obligés de se battre seuls. J'ai appris sur Gance par exemple qu'il ne visait essentiellement qu'à mettre en pratique cette vieille idée qui revient depuis les inventeurs du cinéma, c'est-à-dire que le cinéma abolit la mort, puisque les personnages revivent éternellement sur les écrans. Dans le premier article de journal publié sur Lumière, on pouvait lire : « La mort est abolie grâce au cinématographe ». Or, on s'aperçoit que toute l'œuvre de Gance vise à la résurrection. Il n'a qu'une idée en tête : faire revivre les morts de *J'accuse*, faire revivre les héros de la révolution devant Napoléon. L'idée fondamentale de Gance c'est un paysage - le paysage du champ de bataille de *J'accuse* - où les personnages se lèvent en surimpression. Prendre par exemple l'assemblée nationale et, brusquement, faire apparaître en surimpression Danton etc.

Je ne connaissais pas *Charleston* de Renoir, or je me suis aperçu que c'est là qu'il avait parlé le plus clairement, par exemple dans ce plan où Catherine Hessling tire une corde au bout de laquelle apparaît un singe dont on sent bien qu'il n'est pas vraiment un singe, qu'il y a un homme dessous, et où ce singe se met à la traiter, elle, comme un animal, en lui cherchant des poux dans la tête etc. Dans ce plan, on voit ce qui est une des obsessions fondamentales de Renoir : la confusion entre les règnes, le fait que devenir un animal n'est pas ignoble, que c'est même le contraire parfois... Il suffit de rapprocher une séquence de *Nana*, celle de l'humiliation absolue de Muffat devant Nana, d'une séquence de *Charleston* (celle de Catherine Hessling avec le singe) et tout Renoir est là !

J'ai essayé d'atteindre à chaque fois le moment où ça se condanse au maximum. En faisant ce travail, on s'aperçoit de la filiation qu'il y a entre Epstein et Vigo, mais autant Epstein était fasciné par la durée, par la dilatation du temps, par le ralenti, autant Vigo est arrivé à penser le cinéma dans un rapport hallucinant de la durée et de l'instant. Le ralenti sur *Taris* et la contraction absolue des visions dans *Zéro de conduite*. Ce sont des choses dont on s'aperçoit à la table de montage.

On s'aperçoit en réfléchisssant sur le banc-titre, que le banc-titre est un moyen assez étonnant d'investigation. Quand tu vois cinquante photos de Michel Simon, tu t'aperçois du génie de l'acteur, tu peux identifier sur son visage même la façon dont la malice a creusé un certain nombre de traits, la façon qu'a son visage de s'ouvrir ou de se fermer complètement, mais, qu'il s'ouvre ou qu'il se referme, il n'est pas lui-même puisqu'il joue, et on a des photos prises par lui quand il était jeune (parce qu'il était photographe et qu'il a fait des autoportraits) où il a un regard totalement mystérieux, totalement secret. J'ai besoin que les documents parlent parce que je ne peux pas les traiter comme des documents neutres, il faut qu'ils soient chargés à tout instant d'émotion.

Autre exemple de découverte, de découverte historique : on vit sur le mythe d'un Vigo enfant malheureux et on vit sur le mythe d'un Almeyreda, son père, anarchiste mais parfaitement innocent, assassiné par la police alors que l'affaire Almeyreda est plus ou moins suspecte. D'une part, il était devenu un journaliste relativement aisé (on voit bien à son costume qu'il a du fric et que la période de la misère anarchiste est finie pour lui), d'autre part quand Vigo quitte sa mère après la mort de son père, il est accueilli par des gens dans le midi qui sont de sa famille, qui sont des gens absolument merveilleux, qui sont photographes dans le midi, et il mène là une vie relativement heureuse. Quand on regarde le cahier où il écrivait son journal intime d'enfant (je l'ai eu entre les mains et je l'ai filmé), d'abord il y a des séquences entières de *Zéro de conduite* qui sont dedans, et d'autre part, on sent une espèce de gaîté; l'enfer du pensionnat de *Zéro de conduite* ne semble pas être le sien. Donc on rétablit un certain nombre d'inexactitudes. Pour Méliès, par exemple, j'ai découvert que ce qui faisait sa supériorité sur les gens de l'époque c'était son génie de décorateur (je suis tombé sur des planches de décors, sans personnages, et là on s'aperçoit que personne à l'époque n'avait cette façon de brosser une toile de fond) et d'autre part qu'il était un acteur prodigieux. C'est Gruault qui m'en avait parlé. Un jour, je parlais du fantastique avec lui et je lui dis : « Vous devez aimer Méliès ? », et il me dit : « oui, mais surtout l'acteur Méliès ». Et c'est vrai que Méliès est un acteur prodigieux. Il a une espèce de jubilation insensée, de culot monstrueux,. Quand tu passes au ralenti le grossissement de la tête de *L'Homme à la tête de caoutchouc*, tu t'aperçois que le trucage est extraordinaire, mais qu'il joue ça avec un humour, une santé, une bonne humeur qui confine à la folie.

Quant à Lumière, alors là, tout le monde le sait j'espère. Qu'on ne nous ennuie plus avec l'invention du cinéma ! Il a mis au point la griffe, inventée sur le modèle du pied de biche d'une machine à coudre, ce n'était pas sorcier ! La vraie sorcellerie vient du fait que c'était un immense cinéaste, on le voit bien avec ses photographies. Entre ses photographies en couleur qu'il a faites au début des années 1900 et ses films il y a une continuité d'inspiration absolue.

Le problème aussi, c'est que mes films se renvoient la balle. Pour la construction j'ai quand même des choix à faire. Je me suis aperçu que pour Cocteau, par exemple, que je suis en train de faire actuellement, il n'était pas possible de rendre compte de toute son œuvre en 26 minutes. Mais par contre il y a un sujet qui se dessine de lui-même à



Jean Vigo

travers *Le Sang d'un poète*, *Orphée*, *Le Testament d'Orphée* et *La Belle et la Bête*, celui de la traversée du miroir, qui est en fait une réflextion sur la création artistique et sur la création poétique. Et on voit très très bien comment, à chaque fois, il s'agit d'un itinéraire avec épreuves, métamorphoses, souffrances, exorcisme de la mort, de la souffrance, de la maladie. J'ai lu le journal de *La Belle et la Bête* que je n'avais pas lu et je me suis aperçu que la souffrance de la bête c'est très exactement la souffrance du poète. Cocteau souffre comme un perdu au moment où il tourne *La Belle et la Bête*, il a le visage couvert de plaies.

Cahiers. *Je voulais te poser une question. A un moment donné tu as dit que c'étaient tous des écrivains, des gens qui se voulaient des écrivains, alors, pour continuer cette métaphore, est-ce qu'il y aurait, derrière ce cinéma français des années 20, un éditeur? Quelqu'un, ou une industrie qui aurait permis que les gens se pensent comme des auteurs? C'est-à-dire comme des gens qui inventent?*

C.-J. Philippe. Non, non, c'est ça le drame. La bataille des années 20 est une bataille perdue, on ne trouve que des producteurs qui ont envie de faire des Ciné-romans devant des auteurs venus du symbolisme, de Cendrars, de la poésie pure etc. qui n'ont qu'une envie, qui est de faire ce que Léger a fait avec *Le Ballet mécanique*. Alors c'est le jeu de la concession perpétuelle. Au point que les auteurs en arrivent à dire : écrivons des articles sur le cinéma, ils sont plus importants que nos films. Quand on voit *Le Diable dans la ville* de Germaine Dulac, on s'aperçoit qu'elle a tout simplement exécuté une commande. Epstein a exécuté beaucoup de commandes, L'Herbier aussi; le nombre de choses réellement personnelles qu'ils ont pu faire est relativement restreint, ce n'est pas du tout le même problème qu'en Amérique où, à l'intérieur d'un genre donné, la comédie ou le drame, les gens peuvent aller jusqu'au bout de leur idée. Ça, c'est ce que les cinéastes des années vingt n'ont pas compris, alors que dans le cinéma des années 30, on voit bien comment, avec Renoir, Pagnol, Clair, Guitry, Duvivier, Feyder, Carné, Prévert, Grémillon, les auteurs arrivent à inscrire leur désir dans leurs films. Tout change avec le parlant. Autant les acteurs des années 20 sont peu intéressants (exception faite de Gance qui transforme tous les acteurs en autres lui-même et Renoir qui avait en Catherine Hessling une actrice complètement à l'américaine, inventive, dont il suffisait qu'elle paraisse pour qu'il se passe quelque chose, à la Lillian Gish, entre Lillian Gish et Charlot !), autant, dans les années 30, lorsque les acteurs du music-hall ou des théâtres de banlieue se rabattent sur le cinéma parlant, ça devient fantastique. Les réalisateurs ont à leur service Carette, Jules Berry, Michel Simon, Arletty, Gabin.

A partir du moment où l'on revoit le cinéma antérieur, on s'aperçoit que le cinéma est complètement tributaire de son temps, et c'est même une des choses que j'ai découverte avec l'encyclopédie; c'est le rapport de la fiction et du documentaire. Parfois, dans des films sans grand intérêt, dans un film comme *Inondation* de Delluc, qui n'est jamais qu'un mélo, il y a des plans (auxquels d'ailleurs il tenait beaucoup) qui sont des plans documentaires sur un marché provençal dans les années 20, qui sont absolument sublimes. Des plans qui ont la force d'un stock-

shot d'actualités. Le cinéma est terriblement tributaire de son temps, et moi j'aurais presque envie de demander aux cinéastes (c'est une vieille obsession) qu'ils filment leur histoire s'ils veulent, mais qu'ils filment la rue tel jour à telle heure, qu'ils filment la boutique, les gens qui passent, parce que ça c'est incroyablement précieux. Étrangement, les plans de *Paris qui dort* de René Clair, et les plans d'actualités de l'époque sont indiscernables. On peut les mélanger et on ne sait plus lesquels sont de René Clair. Et je trouve que c'est pluôt à l'avantage de René Clair.

Le temps efface les différences, les conflits. Resnais s'inspire aussi bien de Feuillade que de L'Herbier, pourquoi pas? Alors qu'il y avait un conflit Feuillade - L'Herbier très évident. L'Herbier parlait au nom de la littérature, Feuillade parlait au nom des feuilletons populaires, où est la littérature? Ou est le feuilleton populaire? Ce qui nous indique que pour nos combats d'aujourd'hui il est possible qu'on se goure.

Cahiers. *Peux-tu nous parler de ton projet d'encyclopédie, en tant que projet d'ensemble?*

C.-J. Philippe. Dans l'encyclopédie, puisqu'il s'agit d'édition, je ne serai que directeur de collection. Si j'ai éprouvé le besoin de faire moi-même *L'Histoire du cinéma français* en 40 films de 26 mn., c'est pour des raisons d'homogénéité de cette première série, qui s'inscrit dans une histoire générale du cinéma qui, elle, traitera du cinéma italien, allemand, américain etc, des techniques cinématographiques etc. Et là il n'est pas question que je prenne tout en charge.

Autant je me serais interdit d'écrire une histoire du cinéma français après Sadoul, autant là, dans mes films, il y a un travail de pédagogue et de journaliste que je me sens capable de faire, de par mon expérience, et qui consiste à ramasser en 26 minutes la matière d'un film qui pourrait faire 3 heures. Il est évident que sur Méliès il y a trois/quatre heures possibles, sur Lumière aussi, sur le Renoir des années 30 aussi. Là il s'agissait de donner aux gens ce qui était certain historiquement et ce qu'on s'accorde à trouver important. On ne peut pas parler de Méliès sans donner la liste des choses importantes qu'il faut savoir sur Méliès. Il ne s'agit pas d'un travail de recherche ou d'essai, de réflexion historique ou de démenti; il s'agit tout simplement de tenir compte de tout ce qui a été fait, tout ce qui a été écrit (j'ai lu tous les petits volumes de chez Seghers, j'ai lu et relu les *Cahiers* qui ont été une de mes sources fondamentales). Il s'agit de partir de ce qui a été écrit pour le condenser, le résumer, le mettre en forme sous forme pédagogique. Mais attention, il ne s'agit pas d'une pédagogie sèche et neutre mais d'une pédagogie qui passe par l'émotion. Le projet d'ensemble est très ambitieux, mais les films que j'ai faits pour FR3 dans le cadre de l'encyclopédie sont des films relativement modestes. Mais comme je suis un type qui travaille beaucoup, cela m'a permis de faire des découvertes.

Cahiers. *Tu travailles avec quelle équipe ?*

C.-J. Philippe. Ça, je tiens à en parler. Prune Berge est mon alter ego, elle est là pour accomplir des miracles, c'est-à-dire nous obtenir les droits sur tous les documents, photos, films, stock-shots, elle fait un travail de romaine, et étrangement elle est arrivée au bout de ses peines, on est sûr d'avoir débloqué à peu près tout ce qu'on voulait. Il n'y aura pas de trous gigantesques, à l'exception de *Quai des brumes* (pour lequel on nous demandait une fortune). Des cas comme celui de *Quai des brumes*, on en a très peu. On s'est tourné vers des auteurs vivants, vers L'Herbier, René Clair, qui ont été admirables de compréhension à notre égard, ou vers des héritiers des disparus qui ont été très bien. Des gens comme, pour Cocteau, Edouard Dermit, Luce Vigo, Madeleine Malthête, Méliès, qui nous ont rendus de signalés services.

J'ai des assistants qui sont aussi documentalistes, j'ai pris des gens relativement jeunes : Martine Armand, Nicolas Petitjean, je n'ai pas pris de cinéphiles, je n'ai pas pris de gens qui connaissent très bien le cinéma, parce que comme ça, ils découvrent en même temps. Une jeune femme de 25 ans comme Martine Armand, découvrant Vigo, ça crée un climat d'étonnement, de surprise qui m'est précieux. Et puis leur enthousiasme me portait. Je les écoute beaucoup, ce qu'ils me disent est précieux; par exemple, pour le Vigo, c'est Martine qui a attiré mon attention sur *Taris* que j'avais un peu négligé. Je me suis aperçu que le rapport entre le ralenti de *Taris* et la fulguration de *Zéro de conduite* était intéressant.

Personnage très important également pour les 14 premiers films que j'ai faits, un monteur qui s'appelle Michel Follin, qui m'a apporté son sens de la musique. Il a un tempérament porté sur la musique, le montage, qui a beaucoup marqué les films de son empreinte. Son assistante aussi, Jacqueline Brossard, a eu une grande influence. C'est elle qui a monté René Clair, Dada et le surréalisme, et le cinéma parlant. Avec elle, j'ai fait des films plus documentaires, plus logiques.

(Propos recueillis par Serge Toubiana)

FUITE / FOUILLE

Adolfo G. Arrieta nous rappelle que, contrairement à ce qui a été imprimé dans le numéro des *Cahiers* 290/291, page 60, ligne 31, il croit « qu'il ne faut pas *fuir* la pensée », et non pas *fouiller*. Il nous signale par ailleurs que son acteur et ami Xavier Grandes a eu un accident de voiture. Nous lui souhaitons un prompt rétablissement. - N.D.L.R.

Édité par les Editions de l'Etoile – S.A.R.L. au capital de 20000 F – R.C. Seine 57 B 18373 – Dépôt légal à la parution
Commission paritaire No 57650 – Imprimé par Mont-Louis – Clermont-Ferrand.
Photocomposition - Photogravure PMF, 35, rue de l'Ermitage, 75020 Paris.
Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze – PRINTED IN FRANCE.




NUMERO HORS SERIE
MIZOGUCHI KENJI



OFFRE LIMITEE A 500 EXEMPLAIRES

PRIX DE SOUSCRIPTION 48 F



A l'occasion de la sortie des films de Mizoguchi Kenji,
les Cahiers viennent de publier un **fac similé de 120 pages**
contenant les textes consacrés à ce cinéaste,
parus dans 9 numéros épuisés de la revue.

1. Dossier Mizoguchi Kenji

Cahiers du Cinéma Nº 158 août - septembre 1964
– Années d'apprentissage (Marcel Giuglaris)
– Six entretiens autour de Mizoguchi (Ariane Mnouchkine) avec

. Mr Kawaguchi Matsutaro
. Mr Tanaka Kinuyo
. Mr Mizutani Hiroshi
. Mr Takagi
. Mrs Yoda Yoshikata et Miyagawa Kazuo
. Mr Tsugi

– De Gion à Tokyo (Georges Sadoul)

2. Souvenirs sur Mizoguchi Kenji de Yoda Yoshikata

Cahiers du Cinéma Nº 166-169-172-174-181-186-192-206
(mai 1965/novembre 1968)

A ces deux parties s'ajoutera **la filmographie la plus complète** de Mizoguchi existant à ce jour, établie par Mr Tony Rayns.

Mr Tonys Rayns nous a aimablement autorisé à en faire usage avant parution de son livre «Mizoguchi Kenji» prévu pour fin 1978 in Occasional publications of the British Film Institute.



A retourner :
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

Numéro Hors Série MIZOGUCHI KENJI

NOM . . . . .Prénom . . . .

Adresse . . . . .Code Postal . . . .

verse la somme de 48 F (frais de port compris)

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P 7890-76 ☐



A retourner :
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOM ....

Prénom ....

ADRESSE ....

....

... ...

Code Postal ....

Désire recevoir
les numéros cerclés

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement au C.C.P. 7890-76 ☐

ANCIENS NUMÉROS DES CAHIERS DU CINÉMA

DISPONIBLES A NOS BUREAUX

20 F 192. 193 195. 196. 199 202. 203. 204. 205 208. 209. 210 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 222. 224 225. 228. 230. 231. 232. 233. 240. 242-243. 254-255. 258-259. 260-261 251-252.

15 F 241 244. 247 248. 249. 250 253. 256. 257. 264. 265. 284. 285 286. 287. 288 289

23 F 290-291

25 F 262-263 266-267. 268-269. 279-280.

12 F 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277 278. 281. 282. 283

35 F 207 (Spécial Dreyer). 220-221 (Spécial Russie année 20). 226-227 (Spécial Eisenstein) 234-235. 236-237. 238-239.

Port : pour la France : 0.80 F, pour l'Étranger : 1.60 F par numéro.

Cercler les numéros choisis.

Commande groupées : – 25 % pour une commande de plus de 20 numéros.
(Cette remise ne s'applique pas aux frais de port).

Vente en dépôt : pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les CAHIERS DU CINÉMA, nous offrons une remise de 30 %

CAHIERS DU CINEMA

NOM ... .

Prénom .... . .

ADRESSE .. ....

....

. ...

Code Postal ....

La collection 1971 ☐
1972-1973 ☐
1974-1975 ☐
1976 ☐
1977 ☐
EISENSTEIN ☐

La série
« TECHNIQUE ET IDÉOLOGIE » ☐

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement au C.C.P. 7890-76 ☐

COLLECTIONS : OFFRE SPÉCIALE

130 F (+ 6 F pour frais de port)

Collection 1971 : n° 226-227 (spécial Eisenstein) - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 234-235.

140 F (+ 6 F pour frais de port)

Collection 1972-1973 : n°s 234-235 - 236-237 - 238-239 - 240. 241. 242-243 244. 247. 248.

110 F (+ 6 F pour frais de port)

Collection 1974-1975 : n°s 249. 250. 251-252 253. 254-255. 256. 257. 258-259. 260-261.

100 F (+ 6 F pour frais de port)

Collection 1976 : n°s 262-263. 264. 265. 266-267. 268-269 (spécial images de marque) 270 - 272.

90 F (+ 6 F pour frais de port)

Collection 1977 : n°s 273-274 275 276. 277 278 279-280. 281 282 283

290 F (+ 12 F pour frais de port)

Collection EISENSTEIN : Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des vingt-trois numéros dans lesquels ont paru les textes d'EISENSTEIN (n°s 208 à 211, 213 à 227, sauf le n° 223 épuisé, 231 à 235)

90 F (+ 5 F pour frais de port)

Collection « Technique et Idéologie » : série d'articles de Jean-Louis COMOLLI parus dans les n°s 229. 230. 231. 233. 234-235 241 des Cahiers.

Cocher les collections choisies

CAHIERS DU CINEMA 293

15 F.

N° 293 OCTOBRE 1978